SERGIU PAVLICENCO

LITERATURA UNIVERSALĂ

X



MINISTERUL EDUCAȚIEI AL REPUBLICII MOLDOVA

SERGIU PAVLICENCO

Literatura universală

manual pentru clasa a X-a



Litera
EDUCAŢIONAL

Sumar

Prezentarea manualului 4
Literatura universală şi literatura naţională 6

ANTICHITATEA

Miturile şi mitologia.. 9
Literaturile popoarelor orientale 12
Literatura antică greacă 22
Homer... 26
Tragedia greacă (Eschil, Sofocle, Euripide) 31
Literatura antică latină.. 40
Poezia latină (Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu) 44

EVUL MEDIU

Literatura Evului Mediu 54
Dante Alighieri (1265–1321) 63

RENAŞTEREA

Literatura universală în epoca Renaşterii
şi umanismul 69
Literatura Renaşterii italiene.................................... 72
Francesco Petrarca (1304–1374) 74
Giovanni Boccaccio (1313–1375) 77
Literatura Renaşterii franceze 80
François Rabelais (1494?–1553) 82
Literatura Renaşterii spaniole 88
Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616) 90
Literatura Renaşterii engleze.................................... 97
William Shakespeare (1564–1616) 99

CLASICISMUL

Literatura universală în secolul al XVII-lea
şi clasicismul.. 107
Tragedia clasicistă. Pierre Corneille şi Jean Racine 111
Comedia clasicistă. Molière...................................... 116

ILUMINISMUL

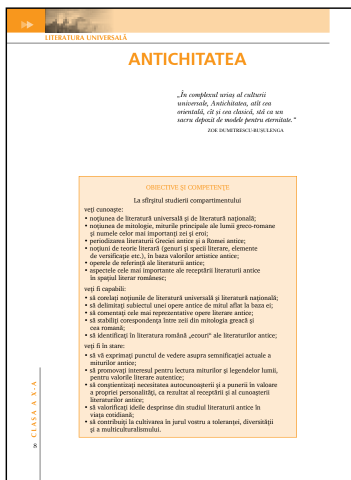
Literatura universală în secolul al XVIII-lea
şi iluminismul 121
Literatura iluminismului în Anglia 125
Literatura iluminismului în Franţa 131
Literatura iluminismului în Germania 137

TESTE DE AUTOEVALUARE

Teste de autoevaluare... 145

Prezentarea manualului

Studiul literaturii universale în liceu (profil umanistic) se întemeiază pe dezideratul dezvoltării culturii literar-artistice şi a culturii comunicării prin valorificarea unor opere reprezentative ale patrimoniului literar universal, avînd scopul de a completa şi consolida cunoştinţele elevilor acumulate prin studiul limbii şi literaturii române. Materia este selectată şi structurată în conformitate cu curriculumul la literatura universală, în clasa a X-a recomandîndu-se studierea diacronică a literaturii universale din Antichitate pînă în Secolul Luminilor.



LITERATURA UNIVERSALĂ

ANTICHITATEA

„În complexul uriaş al culturii universale, Antichitatea, atît cea orientală, cît şi cea clasică, stă ca un sacru depozit de modele pentru eternitate."
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:
- noţiunea de literatură universală şi de literatură naţională;
- noţiunea de mitologie, miturile principale ale lumii greco-romane şi numele celor mai importanţi zei şi eroi;
- periodizarea literaturii Greciei antice şi a Romei antice;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare, elemente de versificaţie etc.), în baza valorilor artistice antice;
- operele de referinţă ale literaturii antice;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii antice în spaţiul literar românesc;

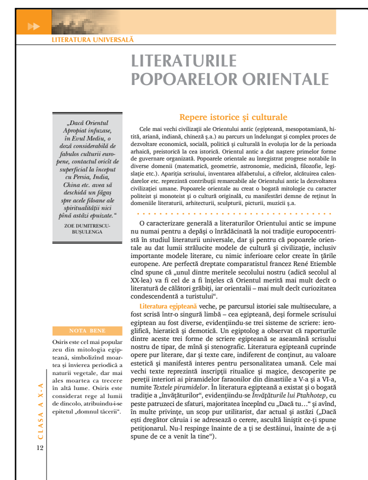
veţi fi capabili:
- să corelaţi noţiunile de literatură universală şi literatură naţională;
- să delimitaţi subiectul unei opere antice de mitul aflat la baza ei;
- să comentaţi cele mai reprezentative opere literare antice;
- să stabiliţi corespondenţa între zeii din mitologia greacă şi cea romană;
- să identificaţi în literatura română „ecouri" ale literaturilor antice;

veţi fi în stare:
- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra semnificaţiei actuale a miturilor antice;
- să promovaţi interesul pentru lectura miturilor şi legendelor lumii, pentru valorile literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi, ca rezultat al receptării şi al cunoaşterii literaturilor antice;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii antice în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea în jurul vostru a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

CLASA A X-A 8

Fiecare compartiment se deschide cu o pagină care prezintă cele mai importante **Obiective şi competenţe** de referinţă în planul cunoştinţelor, capacităţilor şi aptitudinilor ce vor fi obţinute la finele studierii acestuia.

La începutul fiecărui compartiment este introdusă o secţiune ce vizează cele mai importante **Repere istorice şi culturale** ale perioadei studiate.



LITERATURA UNIVERSALĂ

LITERATURILE POPOARELOR ORIENTALE

„Dacă Orientul Apropiat infuzase, în Evul Mediu, o doză considerabilă de fabulos culturii europene, contactul oricît de superficial la început cu Persia, India, China etc. avea să deschidă un făgaş spre acele filoane ale spiritualităţii nici pînă astăzi epuizate."
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Repere istorice şi culturale

Cele mai vechi civilizaţii ale Orientului antic (egipteană, mesopotamiană, hitită, ariană, indiană, chineză ş.a.) au parcurs un îndelungat şi complex proces de dezvoltare economică, socială, politică şi culturală în evoluţia lor de la perioada arhaică, preistorică la cea istorică. Orientul antic a dat naştere primelor forme de guvernare organizată. Popoarele orientale au înregistrat progrese notabile în diverse domenii (matematică, geometrie, astronomie, medicină, filozofie, legislaţie etc.). Apariţia scrisului, inventarea alfabetului, a cifrelor, alcătuirea calendarelor etc. reprezintă contribuţii remarcabile ale Orientului antic la dezvoltarea civilizaţiei umane. Popoarele orientale au creat o bogată mitologie cu caracter politeist şi monoteist şi o cultură originală, cu manifestări demne de reţinut în domeniile literaturii, arhitecturii, sculpturii, picturii, muzicii ş.a.

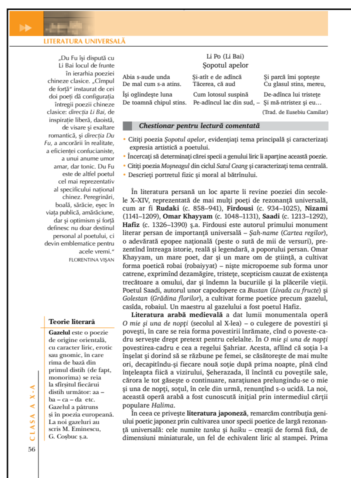
O caracterizare generală a literaturilor Orientului antic se impune nu numai pentru a depăşi o înrădăcinată la noi tradiţie europocentristă în studiul literaturii universale, dar şi pentru că popoarele orientale au dat lumii strălucite modele de cultură şi civilizaţie, inclusiv importante modele literare, cu nimic inferioare celor create în ţările europene. Are perfectă dreptate comparatistul francez René Etiemble cînd spune că „unul dintre meritele secolului nostru (adică secolul al XX-lea) va fi cel de a fi înţeles că Orientul merită mai mult decît o literatură de călători grăbiţi, iar orientalii – mai mult decît curiozitatea condescendentă a turistului".

Literatura egipteană veche, pe parcursul istoriei sale multiseculare, a fost scrisă într-o singură limbă – cea egipteană, deşi formele scrisului egiptean au fost diverse, evidenţiindu-se trei sisteme de scriere: ieroglifică, hieratică şi demotică. Un egiptolog a observat că raporturile dintre aceste trei forme de scriere egipteană se aseamănă scrisului nostru de tipar, de mînă şi stenografic. Literatura egipteană cuprinde opere pur literare, dar şi texte care, indiferent de conţinut, au valoare estetică şi manifestă interes pentru personalitatea umană. Cele mai vechi texte reprezintă inscripţii ritualice şi magice, descoperite pe pereţii interiori ai piramidelor faraonilor din dinastiile a V-a şi a VI-a, numite *Textele piramidelor*. În literatura egipteană a existat şi o bogată tradiţie a „învăţăturilor", evidenţiindu-se *Învăţăturile lui Ptahhotep*, cu peste patruzeci de sfaturi, majoritatea începînd cu „Dacă tu…" şi avînd, în multe privinţe, un scop pur utilitarist, dar actual şi astăzi („Dacă eşti dregător căruia i se adresează o cerere, ascultă liniştit ce-ţi spune petiţionarul. Nu-l respinge înainte de a ţi se destăinui, înainte de a-ţi spune de ce a venit la tine").

NOTA BENE

Osiris este cel mai popular zeu din mitologia egipteană, simbolizînd moartea şi învierea periodică a naturii vegetale, dar mai ales moartea ca trecere în altă lume. Osiris este considerat rege al lumii de dincolo, atribuindu-i-se epitetul „domnul tăcerii".

CLASA A X-A 12



LITERATURA UNIVERSALĂ

„Du Fu îşi dispută cu Li Bai locul de frunte în ierarhia poeziei chineze clasice. „Cîmpul de forţă" instaurat de cei doi poeţi dă configuraţia întregii poezii chineze clasice: *direcţia Li Bai*, de inspiraţie liberă, daoistă, de visare şi exaltare romantică, şi *direcţia Du Fu*, a ancorării în realitate, a eficienţei confucianiste, a unui anume umor amar, dar tonic. Du Fu este de altfel poetul cel mai reprezentativ al specificului naţional chinez. Peregrinări, boală, sărăcie, eşec în viaţa publică, amărăciune, dar şi optimism şi forţă definesc nu doar destinul personal al poetului, ci devin emblematice pentru acele vremi."
FLORENTINA VIŞAN

Li Po (Li Bai)
Şopotul apelor

Abia s-aude unda
De mal cum s-a atins.

Îşi oglindeşte luna
De toamnă chipul stins.

Şi-atît e de adîncă
Tăcerea, că aud

Cum lotosul suspină
Pe-adîncul lac din sud, –

Şi parcă îmi şopteşte
Cu glasul stins, mereu,

De-adînca lui tristeţe
Şi mă-ntristez şi eu…

(Trad. de Eusebiu Camilar)

Chestionar pentru lectură comentată

- Citiţi poezia *Şopotul apelor*, evidenţiaţi tema principală şi caracterizaţi expresia artistică a poetului.
- Încercaţi să determinaţi cărei specii a genului liric îi aparţine această poezie.
- Citiţi poezia *Moşneagul* din ciclul *Satul Ceang* şi caracterizaţi tema centrală.
- Descrieţi portretul fizic şi moral al bătrînului.

În literatura persană un loc aparte îi revine poeziei din secolele X–XIV, reprezentată de mai mulţi poeţi de rezonanţă universală, cum ar fi **Rudaki** (c. 858–941), **Firdousi** (c. 934–1025), **Nizami** (1141–1209), **Omar Khayyam** (c. 1048–1131), **Saadi** (c. 1213–1292), **Hafiz** (c. 1326–1390) ş.a. Firdousi este autorul primului monument literar persan de importanţă universală – *Şah-name* (*Cartea regilor*), o adevărată epopee naţională (peste o sută de mii de versuri), prezentînd întreaga istorie, reală şi legendară, a poporului persan. Omar Khayyam, un mare poet, dar şi un mare om de ştiinţă, a cultivat forma poetică robai (robaiyyat) – nişte micropoeme sub forma unor catrene, exprimînd dezamăgire, tristeţe, scepticism cauzat de existenţa trecătoare a omului, dar şi îndemn la bucuriile şi la plăcerile vieţii. Poetul Saadi, autorul unor capodopere ca *Bustan* (*Livada cu fructe*) şi *Golestan* (*Grădina florilor*), a cultivat forme poetice precum gazelul, casîda, robaiul. Un maestru al gazelului a fost poetul Hafiz.

Literatura arabă medievală a dat lumii monumentala operă *O mie şi una de nopţi* (secolul al X-lea) – o culegere de povestiri şi poveşti, în care se reia forma povestirii înrămate, cînd o poveste-cadru serveşte drept pretext pentru celelalte. În *O mie şi una de nopţi* povestirea-cadru e cea a regelui Şahriar. Acesta, aflînd că soţia l-a înşelat şi dorind să se răzbune pe femei, se căsătoreşte de mai multe ori, decapitîndu-şi fiecare nouă soţie după prima noapte, pînă cînd înţeleapta fiică a vizirului, Şeherazada, îl încîntă cu poveştile sale, cărora le tot găseşte o continuare, naraţiunea prelungindu-se o mie şi una de nopţi, soţul, în cele din urmă, renunţînd s-o ucidă. La noi, această operă arabă a fost cunoscută iniţial prin intermediul cărţii populare *Halima*.

În ceea ce priveşte **literatura japoneză**, remarcăm contribuţia geniului poetic japonez prin cultivarea unor specii poetice de largă rezonanţă universală: cele numite *tanka* şi *haiku* – creaţii de formă fixă, de dimensiuni miniaturale, un fel de echivalent liric al stampei. Prima

Teorie literară

Gazelul este o poezie de origine orientală, cu caracter liric, erotic sau gnomic, în care rima de bază din primul distih (de fapt, monorima) se reia la sfîrşitul fiecărui distih următor: aa – ba – ca – da etc. Gazelul a pătruns şi în poezia europeană. La noi gazeluri au scris M. Eminescu, G. Coşbuc ş.a.

CLASA A X-A 56

Interiorul compartimentelor include expunerea temelor respective, urmată de texte literare (sau fragmente de texte) ce ilustrează materia studiată şi, în primul rînd, creaţia unor scriitori reprezentativi.

Textele literare (sau fragmentele de texte) sînt însoţite de un ***Chestionar pentru lectură comentată*** care poate fi completat sau modificat de către profesor în funcţie de obiectivele urmărite.

Fiecare temă este însoţită de un şir de formule generice: **Teorie literară, Nota bene, Amintiţi-vă, Aprecieri critice**, al căror scop este lărgirea şi aprofundarea cunoştinţelor la fiecare temă.

Toate temele studiate (cu excepţia celor introductive sau de caracterizare generală) se încheie cu **Momente ale receptării,** conţinînd diverse informaţii referitoare la receptarea creaţiei scriitorilor studiaţi în spaţiul literar românesc.

La sfîrşitul manualului se propun **Teste de autoevaluare**, care pot fi modificate de către profesor în funcţie de circumstanţe.

Literatura universală şi literatura naţională

Literatura universală nu este, cum s-ar crede, o sumă simplă a tuturor literaturilor lumii, adică totalitatea acestor literaturi. Ca şi toate ideile literare, literatura universală este o categorie istorică. Ideea unei „universalităţi" literare începe să se contureze mai clar în epoca Renaşterii, umaniştii fiind creatorii unui concept numit „republica literelor", ce presupunea inclusiv sensurile de comunitate, unitate, toleranţă, solidaritate, deschidere, schimburi reciproce între literaturile din diferite ţări, atît de actuale în vremea noastră. Această idee a „universalităţii" literaturii a existat într-o formă latentă şi în secolele următoare, conturîndu-se mai clar spre sfîrşitul Secolului Luminilor. Dar numai la începutul secolului al XIX-lea ea a fost precizată şi formulată de Goethe, care lansează termenul *Weltliteratur*, adică „literatura lumii" sau „literatura universală".

Marele poet german exprima, de fapt, situaţia scriitorilor contemporani cu el, care, trăind şi scriind în diferite ţări, simţeau necesitatea de a depăşi graniţele înguste ale literaturilor naţionale, pentru a participa la întreaga mişcare literară a lumii. Literatura universală însemna pentru Goethe unitatea literaturilor europene, posibilitatea de lărgire a contactelor literare internaţionale, necesitatea de colaborare, obligaţia naţiunilor de „a se înţelege reciproc şi, dacă nu vor să se iubească, să înveţe, cel puţin, cum să se tolereze una pe alta". Concepţia s-a transformat cu timpul în una canonică, însă universalitatea goetheană avea în vedere numai literatura europeană, ceea ce a condus la o viziune europocentristă asupra fenomenului. Iată de ce termenul de literatură universală în sens goethean este, astăzi, depăşit, literatura universală incluzînd nu numai literaturile Europei sau literaturile „mari", dar şi pe cele mai „mici", de pe toate continentele, căpătînd dimensiuni cu adevărat mondiale.

Pe lîngă criteriul cantitativ (adică literatura universală înglobează toate literaturile lumii), la fel de important este cel calitativ, de valoare, pentru că literatura universală nu include şi studiază toate operele din toate literaturile lumii, ci doar capodoperele, operele clasice, de valoare universală. În acest sens, literatura universală nu mai este o simplă sumă a tuturor literaturilor naţionale, ci doar a celor mai valoroase cărţi, care corespund legii celor mai bune opere, standardelor universale, nu numai naţionale.

Înţeleasă astfel, după cum afirmă Adrian Marino, „ca sumă cantitativă şi calitativă", literatura universală „constituie patrimoniul comun, reprezentativ şi exemplar al umanităţii. Ea este „Panteonul" (sau „Pandemoniul") Literaturii, consemnat în „bibliotecile ideale" ale „întregului neam omenesc", ale marilor „clasici" de pretutindeni şi dintotdeauna. Sub acest aspect, fiecare literatură naţională contribuie, prin valorile sale specifice, la patrimoniul literaturii universale, ca un bun comun al tuturor popoarelor.

În contextul unei asemenea înţelegeri a literaturii universale ar părea că literatura naţională îşi pierde contururile şi importanţa tradiţional stabilite. În convorbirea cu Eckermann, referindu-se la literatura universală, Goethe făcuse o afirmaţie ce trebuie interpretată cu multă precauţie: „Literatura naţională nu mai înseamnă astăzi mare lucru". Afirmaţia nu corespundea realităţii şi Goethe a spus-o, probabil, pentru a evidenţia, prin contrast, noul concept de literatură universală, la a cărui încetăţenire a contribuit substanţial prin prestigiul său. În realitate, atunci, la începutul secolului al XIX-lea, căpătase o amplă dezvoltare ideologia naţională şi avea loc o diferenţiere clară a literaturilor naţionale din Europa în contextul formării şi dezvoltării naţiunilor burgheze. De fapt, avea loc un proces simultan de creştere a

conştiinţei literare naţionale, dar şi de universalizare a acesteia, un proces de diferenţiere, dar şi de apropiere între literaturi.

Universalizarea valorilor literare naţionale şi afirmarea conceptului de literatură universală nu înseamnă, însă, marginalizarea noţiunii de literatură naţională. Dacă nu ar fi existat literaturile naţionale, nu ar fi fost posibilă apariţia şi constituirea literaturii universale, care îşi datorează existenţa valorilor create în cadrul literaturilor naţionale. Tudor Vianu explică astfel raportul dintre literatura naţională şi literatura universală: „Nu voi spune totuşi că istoria literaturii naţionale tinde să se absoarbă în istoria universală a literaturii şi să dispară ca disciplină ştiinţifică, fiindcă tot ei îi este rezervat rolul de a strînge faptele şi de a stabili valorile. Istoria literaturii universale operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naţionale şi se pune în serviciul explorării, caracterizării şi aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă. După ce lucrările istoriei naţionale a literaturii au fost duse pînă la un anumit grad al înaintării lor, devine indispensabilă considerarea rezultatelor obţinute în cadrul mare al literaturii universale, unde ele se luminează prin reflexul cel mai puternic care poate cădea asupra lor".

Prin urmare, studiul literaturii universale nu exclude studiul literaturii naţionale. Dimpotrivă, între aceste două discipline există o legătură dialectică. Punerea în valoare a operelor din literaturile naţionale contribuie nu numai la universalizarea lor, la includerea acestora în patrimoniul literaturii universale, dar şi la evidenţierea particularităţilor naţionale, a specificului lor naţional.

ANTICHITATEA

„În complexul uriaş al culturii universale, Antichitatea, atît cea orientală, cît şi cea clasică, stă ca un sacru depozit de modele pentru eternitate.“

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:

- noţiunea de literatură universală şi de literatură naţională;
- noţiunea de mitologie, miturile principale ale lumii greco-romane şi numele celor mai importanţi zei şi eroi;
- periodizarea literaturii Greciei antice şi a Romei antice;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare, elemente de versificaţie etc.), în baza valorilor artistice antice;
- operele de referinţă ale literaturii antice;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii antice în spaţiul literar românesc;

veţi fi capabili:

- să corelaţi noţiunile de literatură universală şi literatură naţională;
- să delimitaţi subiectul unei opere antice de mitul aflat la baza ei;
- să comentaţi cele mai reprezentative opere literare antice;
- să stabiliţi corespondenţa între zeii din mitologia greacă şi cea romană;
- să identificaţi în literatura română „ecouri“ ale literaturilor antice;

veţi fi în stare:

- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra semnificaţiei actuale a miturilor antice;
- să promovaţi interesul pentru lectura miturilor şi legendelor lumii, pentru valorile literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi, ca rezultat al receptării şi al cunoaşterii literaturilor antice;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii antice în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea în jurul vostru a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

MITURILE şi MITOLOGIA

Mitul se prezintă ca o naraţiune, o ficţiune, o poveste, o legendă, dar nu una oarecare, ci o povestire fabuloasă cuprinzînd credinţele popoarelor antice despre originea vieţii, a universului, a fenomenelor naturii, despre diverse divinităţi, zei, zeiţe şi eroi legendari. Prin asemenea mituri şi legende omul primitiv încerca să-şi explice lumea înconjurătoare, dar şi lucrurile şi evenimentele petrecute în propria viaţă psihofizică, locul şi rostul său în această lume, inclusiv posibilitatea de a domina şi de a-şi supune fenomenele naturii. Mitul este o creaţie colectivă şi – tocmai în virtutea acestui fapt – nu a reprezentat ceva constant şi stabil, ci a constituit o creaţie în permanentă dezvoltare şi schimbare, în funcţie de evoluţia conştiinţei omului. Există numeroase definiţii ale mitului, peste 500, după cum menţionează Victor Kernbach în *Dicţionar de mitologie generală*, dar „nici una nu a izbutit să înglobeze toată materia plurisemnificantă a noţiunii", acestea reprezentînd „mai mult o acumulare teoretică de puncte de vedere".

Dintre diferitele sensuri ale noţiunii de mitologie cele mai importante sînt:

1. Totalitatea miturilor unui popor sau ale unui grup de popoare, care alcătuiesc un sistem mai mult sau mai puţin unitar: mitologia greacă, mitologia romană, mitologia biblică, mitologia celtică, mitologia orientală (incluzînd, la rîndul ei, de exemplu, mitologia chineză, mitologia egipteană, mitologia arabă, mitologia japoneză, mitologia iraniană sau persană etc.), mitologia geto-dacă, mitologia românească etc.;
2. Încercarea omului primitiv de a cunoaşte şi explica lumea înconjurătoare, universul în general, şi locul omului în acest univers, cu alte cuvinte, mitologia reprezentînd o primă treaptă, încă naivă, neştiinţifică, a cunoaşterii, un început, o formă rudimentară a filozofiei;
3. Ştiinţa care cercetează miturile, geneza şi explicarea lor, clasificarea, interpretarea, compararea miturilor etc.;
4. Reprezentarea artistică a vieţii, miturile înrudindu-se cu literatura şi reprezentînd, de fapt, şi primele încercări de creaţie artistică. Lucian Blaga spunea că „fără o gîndire mitică nu ia fiinţă, din păcate sau din fericire, nici o poezie".

Miturile s-au constituit pe parcursul unei perioade îndelungate de timp ca operă a mai multor generaţii, care le-au prelucrat şi modificat, introducînd în naraţiunile mitologice şi reminiscenţe ale unor evenimente istorice, transpuse artistic prin fantezia populară. Miturile s-au transmis diferit: prin tradiţie orală sau prin opere literare create pe baza lor (*Epopeea lui Ghilgameş, Mahabharata, Vedele, Vechiul Testament, Iliada* şi *Odiseea* lui Homer, *Teogonia* lui Hesiod, sau relatînd despre acestea (de exemplu, dialogurile lui Platon, *Istoria* lui Herodot ş.a.).

„Înţelegerea mitului se va număra într-o zi printre cele mai utile descoperiri ale secolului XX."

MIRCEA ELIADE

AMINTIŢI-VĂ

Care sunt cele mai cunoscute personaje din mitologia romană?

NOTA BENE

Mitologia romană este, în mare măsură, dependentă de cea greacă. Pe lîngă vechii zei romani (Marte, Saturn, Ceres, Faun, Ianus, Iupiter ş.a.), panteonul roman s-a format, în mare măsură, din împrumuturi masive de la greci, dar şi de la alte popoare. Numele celor mai multe divinităţi din panteonul grec au corespondenţe în panteonul roman: zeul războiului este la greci *Ares*, iar la romani – *Marte*, zeiţa frumuseţii şi iubirii este la greci *Afrodita*, iar la romani – *Venus* etc. Aceste corespondenţe de obicei sînt consemnate în dicţionarele de mitologie.

„Miturile, în special, formează o parte din ceea ce fantezia pură a oamenilor a conceput şi cuprind sîmburii unor adevăruri istorice de care trebuie să ținem neapărat seama. Ele constituie istoria poetizată, idealizată, redarea acesteia sub forma unor povestiri ce încîntă curiozitatea noastră, mereu însetată, chiar atunci cînd sînt crude sau groteşti. Sublimul altora iese, deci, cu atît mai uşor în evidență şi este gustat şi apreciat ca atare. Eroii tuturor aparțin unei lumi imaginare, dar sînt creații verosimile, legate de viața de toate zilele, de faptele şi de aspirațiile, ca şi de eroismul sau de injustețea unor acțiuni ale noastre. Cele mai multe, dacă nu chiar toate, conțin în sine o morală, a cărei durabilitate ne este confirmată mereu."

GEORGE LĂZĂRESCU

Teorie literară

Receptare înseamnă, în general, acţiunea de a recepta (adică de a primi, a capta, a asimila, a percepe ceva) şi rezultatul ei. Ca termen literar, receptarea este reacţia cititorului la opera literară citită, felul în care aceasta este înţeleasă, interpretată, apreciată. Receptarea unei opere dintr-o literatură străină în alt spaţiu cultural se produce la mai multe niveluri (traduceri, interpretări critice, receptare creatoare).

În funcţie de criteriile adoptate, miturile pot fi clasificate în mai multe grupuri. Astfel, există mituri cosmogonice, antropogonice, astrale, eroice, morale, romantice, literare etc. Miturile au constituit o permanentă sursă de inspiraţie pentru scriitorii din toate timpurile, de aceea cunoaşterea lor reprezintă un moment important în formarea intelectuală şi culturală a fiecărui om.

Mitologia greco-romană este leagănul civilizaţiei europene, un izvor de teme, subiecte, motive, personaje, în primul rînd pentru literatura Greciei antice şi a Romei antice, la baza celor mai multe opere din aceste literaturi aflîndu-se subiecte împrumutate din mituri. O particularitate a literaturilor antice este şi tematica mitologică. Literatura antică apare şi se dezvoltă în baza mitologiei. Servindu-se de ea ca de un arsenal, poeţii preluau din mituri subiecte, prelucrîndu-le şi chiar modificîndu-le în funcţie de intenţiile lor artistice. Mitologia a continuat să alimenteze, prin materialul său poetic bogat, întreaga literatură universală din Antichitate pînă în prezent.

Pentru o mai bună înţelegere a literaturii antice şi moderne este necesară familiarizarea cu miturile despre Prometeu, despre Atrizi, despre argonauţi, cu ciclurile de mituri troian, teban etc., care pot fi citite din culegerile alcătuite de N.A. Kun, A. Mitru sau alţi autori. Lectura celor mai reprezentative mituri va permite cunoaşterea unor mari teme ale mitologiei universale (facerea lumii, paradisul pierdut, eroul civilizator, pedeapsa eternă ş.a.).

Conform teogoniei antice (din gr. *teos* – „zeu" şi *goneea* – „naştere"), din Haos (din gr. *haos* – „a", mai tîrziu „dezordine") a apărut Cosmosul (din gr. *cosmos* – „ordine", „frumuseţe", „lume"). Primii zei – Geea (Pământul, Tera), Nucta (Noaptea), Tartar (Întunericul), Eros (Dragostea) – nu aveau o formă exterioară personificată, ei se asociau cu stihiile. Din căsătoriile zeilor din prima generaţie au apărut zeii din generaţia a doua: Eriniile, zeiţele furiei, Moirele, zeiţele soartei, Hipnos, zeul somnului, Nemesis, zeiţa răzbunării, Tanatos, zeul morţii ş.a. Geea a născut monştri şi ciclopi cu un ochi. De la Geea şi Uran s-au născut 12 zei-titani: Okeanos, Cronos ş.a. Primii zei nu erau antropomorfi, adică nu se asemuiau cu oamenii, ci cu monştrii, cu animalele şi au fost numiţi amorfi, htonici, adică proveniţi din pământ (din gr. *hton* – „pământ"). Se consideră că primii zei, dintre care cea mai importantă este zeiţa Geea, corespund epocii matriarhatului.

Zeii antropomorfi, asemănători cu oamenii, au apărut mai târziu, în epoca patriarhatului. Zeul suprem al acestei generaţii este Zeus, părintele zeilor şi al oamenilor, al cărui tron se afla, conform închipuirilor grecilor antici, pe muntele Olimp, de aceea zeii antropomorfi mai sînt numiţi şi zei olimpieni, aceştia întruchipau cosmosul ordonat, opus haosului. A treia generaţie de zei provine de la Cronos şi Reea: Demeter sau Demetra, zeiţa rodniciei, Hera, zeiţa căsătoriei, Hades, zeul tărâmului subteran al morţilor, Poseidon, zeul mărilor. Când a crescut, Zeus l-a detronat pe tatăl său Cronos şi i-a luat locul. Copiii lui Zeus reprezintă a patra generaţie de zei: Apollo, Artemis, Ares, Hermes, Hefaistos, Atena, Dionysos ş.a.

Romanii au început să preia mitologia greacă la cumpăna secolelor VI–V î.Hr., atribuindu-le zeilor greci nume latine: Jupiter (Zeus), Junona (Hera), Amur (Eros), Diana (Artemis), Marte (Ares), Pluton (Hades), Neptun (Poseidon), Minerva (Atena), Mercur (Hermes), Bahus (Dyonisos) etc. Totodată, romanii purced şi la crearea propriilor mituri – legendele despre întemeierea Romei de către Romulus, despre Enea, despre lupta dintre Horaţii şi Curiaţi, despre gâştele care au salvat Roma etc. Mai târziu, în poemul epic *Eneida* Vergiliu va încerca să demonstreze originile mitice ale poporului roman, punând începutul tradiţiei divinizării împăraţilor romani.

Izbăvirea lumii de rămăşiţele haosului, începută de zeii olimpieni, va fi continuată de eroii semizei sau muritori, protagoniştii unor numeroase mituri şi legende. Perseu o ucide pe gorgona Meduza, Bellorofont – pe Himera care respiră foc, Teseu – pe Minotaur, Heracle (Hercule) ucide şi îmblânzeşte numeroşi monştri, Edip învinge Sfinxul. Apare mitul despre expediţia argonauţilor în Kolhida (actuala Georgie) în frunte cu Iason care reuşeşte să pună mâna pe lâna de aur. În mitologia tardivă, eroii încep să rivalizeze cu zeii: regele Tantal fură mâncarea şi băutura zeiască (ambrozia şi nectarul), Sisif îl amăgeşte pe groaznicul Hades. Astfel apar miturile despre neamurile blestemate: ciclul teban despre regele Edip şi copiii săi, istoria blestemată a neamului Atrizilor ş.a.

Momente ale receptării

Miturile şi legendele popoarelor lumii au început să fie cunoscute la noi încă din cele mai vechi timpuri. Scriitorii noştri clasici şi moderni au apelat constant, în operele lor, la materialul oferit de mitologia universală (personaje, teme, motive etc.) Miturile şi legendele diferitor popoare, în diverse prelucrări şi adaptări, au fost publicate în limba română de mai multe ori. Încă în 1863 se publică o *Mitologie a grecilor, romanilor şi egiptenilor*. Au urmat alte culegeri de mituri. Dintre cele mai recente ediţii pot fi evidenţiate: Kun N.A. *Legendele şi miturile Greciei antice*; Alexandru Mitru *Legendele Olimpului* ş.a. La Chişinău s-a tradus şi s-a publicat, în 1991, volumul alcătuit de A.I. Nemirovski *Carte de lectură la istoria lumii antice*, incluzînd şi relatări din mitologia greacă, romană şi orientală. Un alt aspect al receptării miturilor lumii în spaţiul cultural românesc este editarea diferitor dicţionare explicative de mitologie. *Dicţionarul de mitologie generală* al lui Victor Kernbach, *Dicţionarul de mitologie* al lui George Lăzărescu ş.a.

Teorie literară

Mitul este o naraţiune despre fiinţe supranaturale sau eroi, ale căror acţiuni sînt plasate într-un timp arhaic şi au o valoare exemplară, religioasă şi simbolică pentru toate acţiunile umane de acelaşi tip, explicînd originea cosmosului, a omului, a altor fiinţe sau lucruri.

„Mitul este o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, în timpul fabulos al începuturilor… E aşadar povestea unei „faceri“: ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început să fie…“
MIRCEA ELIADE

„Mitologiile naționale își au fiecare personalitatea lor, reflectînd concepția despre zonele necunoscute din om şi din univers a poporului sau grupului uman respectiv.“
VICTOR KERNBACH

„Mitul lui Prometeu a fost reluat în literatura universală ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat.“
TUDOR VIANU

LITERATURILE POPOARELOR ORIENTALE

„Dacă Orientul Apropiat infuzase, în Evul Mediu, o doză considerabilă de fabulos culturii europene, contactul oricît de superficial la început cu Persia, India, China etc. avea să deschidă un făgaş spre acele filoane ale spiritualităţii nici pînă astăzi epuizate."

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Repere istorice şi culturale

Cele mai vechi civilizaţii ale Orientului antic (egipteană, mesopotamiană, hitită, ariană, indiană, chineză ş.a.) au parcurs un îndelungat şi complex proces de dezvoltare economică, socială, politică şi culturală în evoluţia lor de la perioada arhaică, preistorică la cea istorică. Orientul antic a dat naştere primelor forme de guvernare organizată. Popoarele orientale au înregistrat progrese notabile în diverse domenii (matematică, geometrie, astronomie, medicină, filozofie, legislaţie etc.). Apariţia scrisului, inventarea alfabetului, a cifrelor, alcătuirea calendarelor etc. reprezintă contribuţii remarcabile ale Orientului antic la dezvoltarea civilizaţiei umane. Popoarele orientale au creat o bogată mitologie cu caracter politeist şi monoteist şi o cultură originală, cu manifestări demne de reţinut în domeniile literaturii, arhitecturii, sculpturii, picturii, muzicii ş.a.

O caracterizare generală a literaturilor Orientului antic se impune nu numai pentru a depăşi o înrădăcinată la noi tradiţie europocentristă în studiul literaturii universale, dar şi pentru că popoarele orientale au dat lumii strălucite modele de cultură şi civilizaţie, inclusiv importante modele literare, cu nimic inferioare celor create în ţările europene. Are perfectă dreptate comparatistul francez René Etiemble cînd spune că „unul dintre meritele secolului nostru (adică secolul al XX-lea) va fi cel de a fi înţeles că Orientul merită mai mult decît o literatură de călători grăbiţi, iar orientalii – mai mult decît curiozitatea condescendentă a turistului".

Literatura egipteană veche, pe parcursul istoriei sale multiseculare, a fost scrisă într-o singură limbă – cea egipteană, deşi formele scrisului egiptean au fost diverse, evidenţiindu-se trei sisteme de scriere: ieroglifică, hieratică şi demotică. Un egiptolog a observat că raporturile dintre aceste trei forme de scriere egipteană se aseamănă scrisului nostru de tipar, de mînă şi stenografic. Literatura egipteană cuprinde opere pur literare, dar şi texte care, indiferent de conţinut, au valoare estetică şi manifestă interes pentru personalitatea umană. Cele mai vechi texte reprezintă inscripţii ritualice şi magice, descoperite pe pereţii interiori ai piramidelor faraonilor din dinastiile a V-a şi a VI-a, numite *Textele piramidelor*. În literatura egipteană a existat şi o bogată tradiţie a „învăţăturilor", evidenţiindu-se *Învăţăturile lui Ptahhotep*, cu peste patruzeci de sfaturi, majoritatea începînd cu „Dacă tu..." şi avînd, în multe privinţe, un scop pur utilitarist, dar actual şi astăzi („Dacă eşti dregător căruia i se adresează o cerere, ascultă liniştit ce-ţi spune petiţionarul. Nu-l respinge înainte de a ţi se destăinui, înainte de a-ţi spune de ce a venit la tine").

NOTA BENE

Osiris este cel mai popular zeu din mitologia egipteană, simbolizînd moartea şi învierea periodică a naturii vegetale, dar mai ales moartea ca trecere în altă lume. Osiris este considerat rege al lumii de dincolo, atribuindu-i-se epitetul „domnul tăcerii".

În poezia egipteană veche un loc aparte revine imnurilor, închinate zeilor, mai ales zeului Soarelui (Re sau Ra), zeului Nilului (Hapy), zeului suprem Osiris, altor divinităţi. În ele şi-au găsit expresie atitudinea omului faţă de natură şi de societate, sentimentele şi trăirile lui. Cele mai reuşite – în plan artistic – sînt considerate imnurile către Hapy, zeul Nilului, dintre care s-au păstrat cîteva versiuni. Egiptenii îşi exprimă într-o formă plastică atitudinea faţă de marele rîu, care apare nu numai ca un simbol al ţării, dar şi ca un fluviu ce fecundează solul Egiptului şi de care depinde viaţa tuturor egiptenilor. Imnul nu e o rugă, ci expresia admiraţiei şi a gratitudinii faţă de natura dătătoare de viaţă: „Hapy, părinte al zeilor, hrana, mîncarea, merindele Egiptului, însufleţindu-l pe Ka în fiecare făptură, belşugul se află în căile sale, hrana este în buricele degetelor lui. Tu eşti Unicul, cel care însuţi te-ai născut pe tine!“. Un alt imn celebru este *Imnul lui Akhnaton* (secolul al IV-lea î.Hr.), în care Aton, nume al discului solar, divinizat de egipteni, apare în ipostază perceptibilă a Zeului-Soare, ca rezultat al speculaţiilor teologice ale faraonului Amenophis al IV-lea, care adoptă numele de Akhnaton (cel asupra căruia discul solar revarsă bunăvoinţă). Important, însă, în acest imn este felul în care Soarele e prezentat ca un izvor al vieţii pe pămînt, al luminii fizice şi spirituale, creator al tuturor ţărilor şi popoarelor, ocrotitor a tot ce e viu şi frumos. Din imn reiese că Aton este zeul egiptenilor şi al tuturor, zeul binefacerii, al fertilităţii şi al păcii. După moartea lui Akhnaton şi lichidarea cultului lui Aton s-a revenit la cultul vechi al lui Amon, atribuindu-i-se acestuia multe dintre epitetele din imnul către Aton.

O capodoperă a poeziei egiptene antice este *Cîntecul harpistului* (compus în timpul dinastiei a XI-a) care, prin conţinutul său, pare a fi o antiteză a ideii dogmatice despre nemurire, legată de cultul zeului Osiris. Sub numele de *Cîntecul harpistului* au fost reunite vreo 15 texte păstrate pînă astăzi în diferite versiuni şi cópii, toate exprimînd idei asemănătoare precum că viaţa e trecătoare şi trebuie să te bucuri de ea (*fortuna labilis* şi *carpe diem*) şi care, fiind cîntate la ritualuri funerare, practic, contraveneau ideii de nemurire în viaţa de apoi. Apropiată de *Cîntecul harpistului* e *Convorbirea dezamăgitului cu sufletul său* (sub dinastia a XII-a), în care se spune că un om sărac şi necăjit a hotărît să-şi pună capăt zilelor, dar sufletul nu vrea să-l urmeze, exprimînd idei similare celor din *Cîntecul harpistului.* Sărmanul încearcă să-şi convingă sufletul să nu-l abandoneze. În final, sufletul îi promite că va rămîne cu el şi după moarte.

În proza egipteană antică s-au bucurat de mare popularitate povestirile despre societatea egipteană şi moravurile ei, zugrăvite cu realism, atractivitate şi interes pentru viaţa de zi cu zi a oamenilor. O adevărată capodoperă este *Povestirea celor doi fraţi,* de origine populară. Alte povestiri apreciate sînt *Povestirea lui Sinuhet, Povestirea despre Dreptate şi Strîmbătate, Prinţul preursit, Prinţesa din ţara Bakhtan* ş.a.

„Literaturile popoarelor orientale din perioada sclavagismului ne pun în contact cu primele concepții, modalități, teme şi forme ale literaturii scrise. Prima epopee (*Ghilgameş*), primele povestiri în proză (la egipteni), primele forme de literatură dramatică (misterele lui Tamuz, Osiris), primele fabule (la inzi), primele pamflete (*Cărțile profeților*), primele cîntece de muncă (la egipteni sau la chinezi), primele poezii dedicate naturii (în *Vede* şi în imnuri egiptene) constituie principala contribuție literară a Orientului antic, realizată într-o formă de înaltă valoare artistică.“
OVIDIU DRIMBA

Cîntecul harpistului

Ce bine este de acest om de seamă răposat întru dreptate,
Pentru că soarta trimisă de zei nu-l poate vătăma!
Trupuri de oameni pleacă şi trec, iar altele rămîn
Din vremea strămoşilor care au trăit mai înainte.
Regii divini care au fost pe vremuri se odihnesc în piramidele lor
Şi la fel oamenii de neam mare şi slăviţi
Înmormîntaţi în piramidele lor.
Ei şi-au clădit case,
Locuinţele lor, însă, nu mai sînt.
Ce s-a petrecut oare cu ele?
Am ascultat cuvintele lui Imhotep şi vorbele lui Herdedef
Ale căror zicale oamenii le repetă mereu şi în tot locul.
Ce s-au făcut din casele lor acuma?
Zidurile lor sînt nimicite,
Locuinţele lor nu mai există
Ca şi cum n-ar fi fost nicicînd.
Nimeni nu se întoarce de acolo
Ca să ne povestească cum o duc ei,
Ca să ne spună de ce au nevoie ei,
Ca să liniştească inimile noastre
Pînă cînd noi înşine nu mergem spre locul în care ei s-au dus.
Fii bucuros
Că poţi să-ţi laşi inima să dea uitării,
Că oamenii te vor sfinţi într-o zi.
Dă urmare dorinţei tale
Atîta vreme cît vei trăi,
Aşază mireasmă de mir pe capul tău,
Înveşmîntează-te în pînză subţire de in
Şi unge-te cu unsorile minunate ale zeilor!
Sporeşte mai mult încă plăcerile pe care le ai
Şi nu lăsa inima ta să se slăbească.
Urmează dorinţei tale şi fă-ţi bine ţie însuţi,
Fă cele ce doreşti pe lumea aceasta
Şi nu-ţi răni inima ta,
Pînă cînd noi înşine nu mergem spre locul în care ei s-au dus,
Căci cel ce are inima liniştită nu dă ascultare jelirilor lor
Şi plînsetele nu izbăvesc pe om de Lumea de Dincolo.

Refren:

Petrece-ţi ziua cu fericire şi nu te mîhni!
Ia seama, nimeni nu-şi poate lua avuţia cu el!
Ia seama, nici unul din oamenii care a plecat dintre noi
Nu poate veni înapoi!

(Trad. de Constantin Daniel)

„Antichitatea rămîne depozitul de modele pentru umanitatea obosită, care simte nevoia să se întoarcă spre obîrşii, spre a primi putere. E ca şi cum sumero-babilonienii ar citi din nou cosmogonia, pentru a întineri timpul îmbătrînit al contemporaneității."
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Chestionar pentru lectură comentată

- Identificaţi versurile ce exprimă motivul destinului schimbător („*fortuna labilis*").
- Comparaţi aceste versuri cu următoarele, din poemul lui Miron Costin *Viiaţa lumii* şi stabiliţi asemănările:

„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntoarcă iară…
Vremea petrece toate; nici o împărăţie
Să stea în veci nu o lasă, nici o avuţie,
A trăi mult nu poate. Unde-s cei din lume
Mari împăraţi şi vestiţi…"

- Cine sînt numiţi „regii divini" în *Cîntecul harpistului*?
- Identificaţi versurile ce exprimă motivul trăirii clipei („*carpe diem*").

Literatura sumero-babiloniană a dat lumii *Epopeea lui Ghilgameş*, una dintre cele mai vechi creaţii literare ale omenirii, datînd din mileniul al III-lea î.Hr. Se presupune că textul ei definitiv a fost fixat în scriere cuneiformă între secolele XVI şi XII î.Hr. în Mesopotamia.

În forma păstrată, *Epopeea lui Ghilgameş* pare un produs final, „canonizat", al prelucrării mai multor mituri din ciclul despre regele Ghilgameş din Uruk, avînd la bază o versiune foarte veche – babiloniană. *Epopeea lui Ghilgameş* a fixat modelul tuturor epopeilor de mai tîrziu, făcînd posibilă urmărirea genezei generale a eposului eroic.

Poemul începe cu descrierea lui Enkidu, un om puternic şi sălbatic, pe care zeiţa Aruru l-a creat la rugămintea zeilor preocupaţi de plîngerile locuitorilor împotriva lui Ghilgameş, despoticul şi crudul rege din Uruk. Puternic şi vijelios, ca şi Ghilgameş, Enkidu trebuie să-şi încerce puterile cu el, să-l învingă şi să aducă liniştea în cetate. Enkidu trăieşte în sălbăticie, împreună cu animalele pe care le apără de vînători. Vestea despre el ajunge la Ghilgameş, care trimite o curtezană să-l seducă. Enkidu se înfruptă pentru prima oară din pîine şi vin, cunoaşte dragostea şi civilizaţia. Ghilgameş şi Enkidu se întîlnesc, se luptă şi devin prieteni. Ghilgameş este cuprins de dorinţa de a săvîrşi o faptă măreaţă care să-i asigure gloria şi nemurirea. Prietenii săvîrşesc mai multe isprăvi: luptă şi îl înving pe uriaşul Humbaba, stăpînul pădurii de cedri, ucid taurul monstruos trimis de zeiţa Iştar, deoarece Ghilgameş îi respinse iubirea. Supăraţi, zeii hotărăsc moartea lui Enkidu. Ghilgameş fuge în pustiu, deplîngîndu-l pe Enkidu şi încercînd să-l readucă la viaţă. Prin pierderea prietenului, Ghilgameş descoperă moartea şi că e şi el muritor. Ajunge apoi la Utnapiştim, omul care a supravieţuit potopului şi zeii i-au dăruit nemurirea. Utnapiştim îi arată lui Ghilgameş iarba ce dă nemurirea, acesta o culege, dar, în drum spre Uruk, un şarpe i-o fură. Ghilgameş îşi dă seama, astfel, că viaţa veşnică nu-i este hărăzită şi că nici nu există.

Epopeea lui Ghilgameş reprezintă o minunată interpretare poetică a prieteniei şi a căii omului în căutarea sensului vieţii şi al morţii, dar şi a aspiraţiei sale zadarnice la nemurire. Eroul este un simbol al dorinţei de nemurire, de viaţă veşnică, dar şi al fricii eterne a fiinţei umane în faţa morţii. În planul tipologiei generale a epopeilor antice, poemul simbolizează consolidarea cetăţii şi transpunerea în real a idealului de perfecţiune. Atestăm aici multe teme şi motive caracteristice nu doar etapelor timpurii ale dezvoltării creaţiei literare, dar şi literaturii universale de mai tîrziu. Întrebat despre ce este viaţa şi moartea, Utnapiştim, străbunul lui Ghilgameş, îi dezvăluie esenţa existenţei umane printr-un şir de întrebări incluzînd, în germene, motivul *fortuna labilis* (destinul schimbător), frecvent în literatura universală. În poem apar şi alte teme şi motive cunoscute: duhul pădurii, visul premonitoriu, *vanitas vanitatum*, *carpe diem*, asceza, potopul, nemurirea/tinereţea veşnică.

În timp ce în mituri era un personaj de poveste, static, în epopee, Ghilgameş traversează unele etape ale formării personalităţii. El apare la începutul poemului ca un rege despotic şi plin de energie, pe care nu ar şti, parcă, să o folosească. Prietenia cu Enkidu, însă, îl umanizează, el luptă împotriva uriaşului Humbaba ca să nu mai existe răul pe lume. Şi o ultimă etapă în evoluţia sa spirituală: după disperarea provocată de moartea lui Enkidu, după căutarea zadarnică a nemuririi, după renunţarea la atitudinea hedonistă faţă de viaţă, Ghilgameş se întoarce acasă înfrînt, dar asumîndu-şi înfrîngerea şi manifestînd, astfel, cea mai înaltă treaptă a vitejiei sale. În final, Ghilgameş apare ca un erou ce a cunoscut viaţa şi e gata să o înfrunte cu demnitate.

La fel de semnificativă este evoluţia lui Enkidu: la început – un sălbatic trăind printre animale, apoi o fiinţă ce cunoaşte iubirea unei femei şi gustînd din pîine şi vin, începe să se civilizeze, după care se umanizează definitiv şi, plin de sentimente nobile, cunoaşte suferinţa, iar, prin moartea sa, plăteşte tribut zeilor, săvîrşind justiţia divină. E de remarcat şi transformarea esenţială a lui Enkidu în raport cu chipul lui în legendele sumeriene. Un rol important îl au în epopee zeii (Iştar, Anu, Enlil), care intervin în desfăşurarea evenimentelor şi în destinul oamenilor.

Epopeea lui Ghilgameş fixează modelul unui erou civilizator, distingîndu-se printr-un şir de particularităţi artistice tipice vechilor epopei (fraze ample, descrieri minuţioase şi pitoreşti, folosirea frecventă a repetiţiilor, a propoziţiilor interogative, exclamative).

Epopeea lui Ghilgameş

„Mă ascultaţi, voi, căpetenii din Uruk,
Deplîng azi pe Enkidu, prietenul meu scump,
Amarnic mă jelesc precum o bocitoare,
Îl plîng pe fraţiorul meu!
Colunul şi gazela, o, Enkidu,
Ţi-au fost el tată şi ea mamă,
Puzderia de patrupede ce te-nsoţeau cînd te hrăneai
Plîng după tine,
Sălbăticiuni din cîmp şi de pe pajişti!
Cărările-ndrăgite din Codrii tăi de cedri
Te cheamă-n şoapte zi şi noapte!
Semeţe căpetenii din trainicul Uruk
Pe tine te bocesc!
Ci degetul ce te binecuvîntă
Ridică-se în semn de doliu...
Enkidu, fraţiorul meu,
Erai securea ce-mi stăteai de-a dreapta,
Mi-erai tăria mîinii şi sabia din teacă,
Ca pavăza-mi stăteai în faţă,
Veşmîntul meu de slavă, podoaba cea mai scumpă!
E-n pieptu-ntregii ţări un vaier necurmat
Ca bocetul de mamă...
Te plîng o mie de făgaşe pe care-alături am păşit
Şi fiarele vînate, panterele şi tigrii
Şi leii, leoparzii, cerbii şi ţapul cel neîmblînzit,
Şi taurul, răţoiul cel sălbatic!
Cel munte unde ne-am urcat ca să-l măcelărim
pe paznic
Te plînge ne-mpăcat!
Cel rîu pe-a cărui maluri cu drag ne preumblam
Te plînge ne-mpăcat!
Pîrîul Ula din Elam şi îndrăgitul Eufrat
Spre care ne-ndreptam cîndva să ne umplem burduful
gol,
Şi luptătorii din Urukul străjuit de metereze,
Unde-am ucis cîndva cerescul taur,
Te plîng de-asemeni;
Poporul din Eridu
Te plînge azi, Enkidu!
Plugarii şi secerătorii
Ce-ţi aduceau poveri de grîne
Jelescu-te acum!

(Trad. de Constantin Daniel şi Ion Acsan)

NOTA BENE

Epopeea lui Ghilgameş fixează modelul unui erou civilizator, avînd ca subiect consolidarea cetăţii şi transpunerea în real a idealului de perfecţiune.

Chestionar pentru lectură comentată

- Identificaţi mijloacele artistice ce exprimă durerea lui Ghilgameş la pierderea prietenului Enkidu.
- Care e funcţia repetiţiilor în aceste versuri?
- Evidenţiaţi versurile ce amintesc de viaţa lui Enkidu pînă a deveni prieten cu Ghilgameş.
- Găsiţi în fragmentul de mai sus versurile ce îl caracterizează pe Enkidu.

Teorie literară

Psalm (gr. *psalmos* – pulsaţia coardelor unui instrument muzical) este un termen de origine greacă însemnînd o compoziţie poetică adresată divinităţii şi cîntată în timpul celebrărilor culturale din religia iudaică. În poezia lirică ebraică se evidenţiază *Psalmii* atribuiţi regelui David. În limba latină cartea a fost numită *Psalterium*, adică *Psaltire.*

Literatura ebraică, una dintre cele mai vechi şi importante literaturi antice, a dat lumii *Biblia* – capodoperă a literaturii ebraice şi universale, avînd nu doar un caracter religios, ci şi istoric, estetic, moral, didactic etc. Scrierile ebraice vechi ne-au parvenit prin canonul biblic – o culegere de opere selectate şi prelucrate de generaţii de cărturari şi consfinţite de autoritatea religiei. Însă în canonul biblic au fost incluse şi opere cu caracter laic: cronici istorice, scrieri sapienţiale, scrieri lirice şi narative de imaginaţie etc., toate corelate, într-un fel sau altul, cu ideea religioasă. Astfel, canonul a existat ca o carte sfîntă a două religii: ca *Biblie* a iudaismului (cuvîntul biblie însemnînd în greacă, pur şi simplu, carte) şi ca prima parte a *Bibliei* sau *Sfintei Scripturi* a creştinismului, numită *Vechiul Testament*, care include texte istorico-legendare (*Pentateucul, Judecătorii, Cărţile lui Samuel, Cărţile Regilor, Cronicile*), scrieri sapienţiale (*Proverbele, Cartea lui Iov, Ecleziastul*), scrieri lirice (*Cîntarea lui Moise, Cîntarea Deborei, Cîntarea cîntărilor,*

Psalmii), proză narativă de imaginaţie (*Tobit, Ruth* ş.a.), scrieri premoniţiale (*Cărţile profeţilor*). A doua parte a Bibliei creştine, numită *Noul Testament*, include *Evangheliile, Faptele Apostolilor, Epistolele* şi *Apocalipsul*, fiind scrise în limba greacă mai tîrziu (secolul I d.Hr.).

Dintre scrierile cu caracter liric se evidenţiază desigur *Cîntarea cîntărilor*, un fermecător poem de dragoste, atribuit de tradiţie regelui Solomon. Poemul descrie iubirea dintre doi tineri. Fata apare în ipostaza unei păstoriţe, pe nume Sulamita. Tînărul are şi el uneori chipul unui păstor, dar e numit şi rege. Poemul reprezintă, de fapt, un ciclu de cîntece erotice nupţiale. Simbolistica nupţială a mai multor popoare atribuie mirilor rolurile de „rege" şi „regină". Cele şapte episoade corespund celor şapte zile din săptămîna nunţii, numită şi „săptămîna regelui", descriind starea sufletească a miresei, portretul mirelui, căutarea şi întîlnirea cu acesta. Totul e redat în versuri de o rară senzualitate, de un puternic – şi adesea delirant – lirism.

Oricît de împărţite ar fi atitudinile faţă de Biblie, în sens religios, aceasta e într-adevăr cartea cărţilor, pe care fiecare trebuie să o citească măcar o dată în viaţă. În cadrul istoriei literaturii şi a culturii universale subiectele, temele, motivele, personajele, situaţiile biblice ocupă un loc important şi interpretarea lor tradiţională sau nouă/originală implică întotdeauna o corelare cu Biblia.

AMINTIŢI-VĂ

În ce creaţie din literatura română întîlnim un portret asemănător celui al mirelui din *Cîntarea cîntărilor*?

Cîntarea cîntărilor

1. Eu sînt o narcisă din Şaron
   Un crin al văilor.
2. Precum un crin între scaieţi
   Astfel iubita mea între fete.
3. Precum un măr între copacii pădurii
   Astfel iubitul meu între tineri.
   În umbra lui îmi place să mă odihnesc
   Şi fructul său este dulce pentru cerul gurii mele.
4. El m-a condus în casa vinului
   Şi steagul ei deasupra mea este iubire.
5. Întăriţi-mă cu turte de struguri
   Împrospătaţi-mă cu mere
   Căci eu sînt bolnavă de iubire.
6. Stînga lui este sub capul meu
   Şi dreapta sa mă îmbrăţişează.
7. Vă jur pe voi fiice ale Ierusalimului
   Pe gazele ori pe ciutele cîmpului
   Nu tulburaţi şi nu deşteptaţi
   Iubirea pînă cînd o să-i placă ei.
8. Ascultă! iubitul meu
   Iată-l aici, vine
   Sărind peste munţi
   Plutind peste dealuri.
9. Asemeni este iubitul meu unei gazele
   Sau unui pui de cerb.

(Trad. de Ioan Alexandru)

NOTA BENE

Nu se cunoaşte numele adevăratului autor al poemului *Cîntarea cîntărilor*, al cărui titlu s-ar putea traduce exact ca *Cea mai frumoasă dintre cîntări*. Atît acest titlu exact tradus, cît şi cel consacrat de tradiţie fac parte din categoria aşa-numitelor titluri-complemente, existente şi în alte literaturi. Asemenea titluri, conţinînd o laudă, o apreciere, nu le-au pus, desigur, autorii, ci mai curînd admiratorii acestor poeme.

Chestionar pentru lectură comentată

- Evidenţiaţi şi explicaţi comparaţiile din fragmentul de mai sus.
- În ce creaţie din literatura română întîlnim un portret al mirelui asemănător celui din *Cîntarea cîntărilor*?
- Identificaţi în acest fragment cuvintele mirelui şi pe cele ale miresei.
- Deduceţi în ce formă e scris poemul *Cîntarea cîntărilor*.



Literatură indiană veche este reprezentată de cîteva opere cu valoare universală. Cea mai veche, compusă între anii 2000 şi 1500 î.Hr., se intitulează *Rig-Veda* şi este o culegere de imnuri foarte diverse ca problematică: cosmogonice, religioase, filozofice, matrimoniale, satirice, funerare etc. Alte texte vedice sînt *Upanişadele, Brahmanele, Sutrele*. Cuvîntul *veda* înseamnă cunoaştere, mai exact cunoaştere superioară, sfîntă. Este elocvent în acest sens *Imnul creaţiunii*. Imnurile erau considerate de către adepţii religiei – a celei induse, dar şi a celei budiste – drept o revelaţie divină eternă şi nepieritoare. Fără a le cunoaşte, este imposibil să înţelegi esenţa şi caracterul specific al culturii spirituale a Indiei.

Din poezia epică indiană s-au păstrat două mari epopei: *Mahabharata* şi *Ramayana*, ceea ce demonstrează că şi în India a existat o îndelungată tradiţie a eposului eroic, asemănătoare celei din alte literaturi. Dar, spre deosebire de alte epopei, *Mahabharata* este, poate, cea mai vastă din întreaga literatură universală, conţinînd circa 120000 versuri, împărţite în 19 cărţi şi fiind de opt ori mai mare decît *Iliada* şi *Odiseea*, luate împreună. Ea a fost elaborată într-o perioadă de timp întinsă, din secolele V–IV î.Hr. pînă în secolele IV–V d.Hr., parcurgînd mai multe etape, de la versiunea timpurie (*Bharata*) pînă la versiunea consacrată de tradiţie (*Mahabharata*). Subiectul îl formează istoria luptei dintre două neamuri – fraţii Pandava şi verii lor, fraţii Kaurava, cu toţii descendenţi ai lui Bharata, fiul regelui Dusyanta, şi ai Sakuntalei, lupta încheindu-se cu victoria fraţilor Pandava. În final, însă, are loc împăcarea neamurilor învrăjbite, instaurîndu-se pacea şi înţelegerea.

„*Mahabharata* este cel mai amplu codice de izvoare ale mitologiei Indiei… *Ramayana* construieşte o societate ideală a Indiei, întemeiată pe principiul *dharma* (datoria morală), conservator al echilibrului universal".
VICTOR KERNBACH

În comparaţie cu alte epopei, subiectul principal ocupă peste un sfert din volumul operei. Celelalte trei includ episoade intercalate, nişte poeme aproape independente şi legate doar indirect de evenimentele relatate, cuprinzînd diferite legende, mituri, fabule, parabole, tratate cu caracter etic, politic, filozofic etc. Pe parcursul secolelor, cîntăreţii-creatori ai *Mahabharatei* par să fi incorporat în nucleul epic iniţial numeroase episoade noi, încît epopeea nu mai pare o operă poetică unitară, ci o întreagă literatură, de o grandoare incomparabilă şi de o profundă şi emoţională umanitate, o enciclopedie. Un proverb indian spune: „Ce nu există în *Mahabharata*, nu există nici în India".

Problema eroismului, a activismului capătă în eposul indian o interpretare marcată de concepţii filozofice, religioase, etice specifice. Şi în *Mahabharata* apar motivele fortuna labilis, vanitas vanitatum,

finalul luptei dintre două neamuri fiind predeterminat, însă faptul nu trebuie să-l facă pe om să renunţe la luptă, să se împace cu soarta. Omul e dator să acţioneze, iar acţiunile trebuie să corespundă unui imperativ moral specific – datoriei supreme (dharma), prin care destinul omului se contopeşte cu armonia generală a Universului. Este vorba de o concepţie a datoriei înţelese ca ceva suprapersonal. Omul îşi cunoaşte datoria, dar are dreptul să procedeze cum găseşte el de cuviinţă. Acest liber arbitru determină, în ultimă instanţă, concepţia etică, patosul acţiunii eroice din *Mahabharata*.

Cealaltă epopee clasică indiană este *Ramayana*. Deşi seamănă cu *Mahabharata*, ea e construită altfel şi ne introduce într-un univers cu totul diferit. *Ramayana* este mai mică, include doar 24 000 versuri, împărţite în şapte cărţi, în care se relatează povestea prinţului Rama, persecutat de mama sa vitregă şi silit să se refugieze în codri împreună cu soţia sa Sita, răpită într-o zi de un rege vecin şi salvată de Rama prin luptă. În poem domină altă atmosferă, plină de elemente şi motive folclorice, o lume a sentimentelor nobile, a purităţii morale, a iubirii şi frumuseţii naturii.

„Ambele epopei (*Mahabharata* şi *Ramayana*) sînt pătrunse de un înalt spirit de umanitate, de eroism şi de justiţie. Tendinţa dominantă a lor este ca violenţa şi viclenia să apară vizibil pedepsite."
OVIDIU DRIMBA

Imn creaţiunii

Atuncea nefiinţa, fiinţă nu erau
A cerului mare, boltitul cort din ceriu
Ce-acoperea, atuncea?... Şi-n ce se ascundeau
Acele-acoperite... Au în noianul apei
Au în genune...
Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor
Şi noaptea-ntunecată de ziua cea senină
Nu era despărţită
Şi fără de răsuflet sufla în sine însuşi
Nemainumitul Unul... Şi-afară de aceste
Nimic n-a fost pe-atuncea
Ş-atît de întuneric era, ca un okean
Neluminat, şi totul era adînc ascuns
În început. Şi unul, învăluit în coaja-i
Uscată, prinde viaţă din tainica căldură
Ce singur el o are.

(Trad. de Mihai Eminescu)

Teorie literară

Imnul este o specie a genului liric, cunoscută şi cultivată din Antichitate, fiind consacrată celebrării unei personalităţi sau a unui eveniment cu o ocazie specială. La origine, imnul era o invocaţie religioasă adresată unei divinităţi şi, în această formă, se întîlneşte în literaturile antice, inclusiv orientale.

Chestionar pentru lectură comentată

- Cum este exprimată în acest imn imaginea timpului anterior creaţiunii?
- Cum se numeşte o creaţie eminesciană inspirată din acest imn?
- Realizaţi o comparaţie între aceste două creaţii.

Literatura iraniană (persană/persă). Cel mai vechi monument literar al iranienilor este *Avesta* care, în forma ajunsă pînă la noi, cuprinde o parte, considerată cea mai veche – *Gatele* (*Cîntări religioase*), paternitatea fiindu-i atribuită reformatorului religios iranian Zarathustra (sau Zoroastru). Învăţătura din *Gate* este simplă, lipsită de dogmatism şi misticism. Ea vizează viaţa şi comportamentul omului. Universul este împărţit în două sfere: reală, corporală, pămîntească – „lumea lucrurilor“ –, şi ideală, spirituală, extrapămîntească (de dincolo). Zarathustra repetă frecvent ideea ajutorului şi a sprijinului în ambele lumi, însă *Gatele* acordă cea mai mare atenţie lumii reale, învăţăturilor despre viaţă, folos, bogăţie, dreptate etc.

Literatura chineză. Noţiunea de antichitate, aplicată istoriei şi literaturii chineze, e folosită pentru perioada de la mijlocul mileniului II î.Hr. pînă în secolul III d.Hr., evidenţiindu-se trei etape: arhaică, clasică, tardivă. Perioada cuprinde o epocă a comunităţilor gentilice (dinastiile Shang (Yin) şi Chou (Zhou) – secolele XVIII–VIII î.Hr., epoca oraşelor-state sau a polisurilor (*lego*) – secolele VIII–III î.Hr. şi epoca Imperiului, a dinastiei Han (secolul III î.Hr. – secolul III d.Hr.). Lăsînd de o parte literatura cu caracter istoric, juridic, filozofic, originile literaturii chineze trebuie căutate în poezia populară, în *Shi Jing* (*Cartea cîntecelor* sau *Cartea stihurilor*), o antologie de lirică populară chineză, incluzînd peste 300 de poezii, alcătuită în secolul V î.Hr., deşi poeziile au o vechime cu mult mai mare. Cartea cîntecelor cuprinde poezii cu o tematică diversă: cîntece de dragoste, cîntece de nuntă, cîntece de muncă, cîntece de luptă, de război, cîntece de jale etc., toată antologia creînd o imagine clară despre viaţa, obiceiurile, mentalitatea poporului chinez, redate printr-o variată gamă de mijloace şi procedee artistice (comparaţii, repetiţii, versuri de introducere etc.) şi printr-un sistem specific de versificaţie şi de strofe.

Cînd vorbim de literatura chineză, ca şi de alte literaturi antice, e greu de stabilit cine, cînd şi ce a scris, ce se numea şi trebuie să numim noi literatură în acele timpuri îndepărtate, ce însemna atunci autorul, paternitatea unei opere etc. E semnificativă activitatea marilor filozofi Kong Fu Zi (Kung-ţe) sau Confucius (551–479 î.Hr.) şi Lao-ţe sau Li-Er (579–499 î.Hr.). Primului i se atribuie lucrarea *Lun Yu*, o culegere de „judecăţi şi convorbiri“, care pare a fi redactată de discipolii săi, despre Confucius vorbindu-se la persoana a treia, ceea ce demonstrează că opera nu are un caracter autobiografic. În această carte se expune concepţia unui stat ideal, a unui monarh ideal, a unui om ideal, aşa cum a fost cîndva „secolul de aur“, descris şi în *Lun Yu*, în sensul că orice timp trecut a fost mai bun. Lucrarea dă în vileag imperfecţiunile lumii şi caută ieşire din această stare, pe care Confucius o vede în perfecţionarea omului. Gînduri asemănătoare, deşi calea de urmat e diferită de cea propusă de Confucius, constînd în existenţa armonioasă a omului cu natura şi întreg universul, exprimă cartea *Tao Te Jing*, cu alte cuvinte, cartea despre cale (*tao* sau *dao*) şi calităţile naturii umane (*te* sau *de*), cunoscută ulterior mai mult sub numele de *Lao-ţe* (*Tao Te*), după numele autorului, deşi se consideră că opera este lucrarea mai multor autori, din timpuri diferite. Din aceste două lucrări şi de la aceşti doi autori provin două curente în gîndirea socială a Chinei antice: confucianismul şi taoismul (sau daoismul). Operele respective reprezintă primele monumente ale literaturii antice chineze: *Lun Yu* – primul monument literar în proză, *Tao Te* – primul monument literar în versuri.

În secolul III î.Hr. se sfîrşeşte perioada polisurilor (lego) şi începe procesul de integrare politică, socială şi culturală a Chinei, ce se încheie oficial în anul 221 î.Hr., ca stat unificator fiind unul periferic – Qin (ca Macedonia pentru Grecia antică), condus de Qinwang, care ia titlul de împărat şi construieşte Marele zid chinezesc. În literatură se evidenţiază figura lui Qu-Yuan (343?–278? î.Hr.), autorul poemului *Li sao* (*Tristeţea despărţirii*). Antologia *Cartea cîntecelor* include lirică populară, iar creaţia lui Qu-Yuan reprezintă începutul poeziei culte, literare din China, deşi poetul menţine vie legătura cu poezia folclorică. Un alt mare poet a fost Song Yu (290?–223? î.Hr.), contemporanul lui Qu-Yuan, cu care are multe afinităţi. Prin poemul său *Îngîndurări* el introduce în poezia chineză imaginea elegiacă a toamnei.

Cartea stihurilor

Ce iarbă nu-ngălbeneşte?
Care zi nu se grăbeşte?
Care-i cel ce nu-i chemat
La hotare de-mpărat?

Ce iarbă nu s-a-nnegrit?
Ce voinic nevăduvit?
Vai de el, bietul soldat,
Nu mai seamănă-a bărbat...

Nici tigru, nici rinocer,
Străbătînd pustiu sub cer.
Vai de el, bietul bărbat,
Zi şi noapte tot mînat...

Vulpi blănite se-nmlădie,
Trec prin ierburi din cîmpie.
El în car de luptă 'nalt
Tot la drum neîncetat...

(Trad. de Florentina Vişan)

„Alături de cărţile de mituri şi legende, de celelalte «cărţi-canoane» ale spiritualităţii chineze antice, *Shi jing (Cartea cîntecelor* sau *Cartea stihurilor)* reprezintă, în mod indubitabil, unul dintre reperele fundamentale a ceea ce am putea numi «marele cod chinez»."
FLORENTINA VIŞAN

Chestionar pentru lectură comentată

- Care este tema poeziei?
- Ce funcţie joacă peisajul în realizarea temei?
- Cum este distribuit mesajul poeziei în fiecare strofă?
- Evidenţiaţi particularităţile artistice ale poeziei.

Momente ale receptării

În 1863 a fost publicată în limba română o voluminoasă *Mitologie a grecilor, romanilor şi egiptenilor*. În presa românească (*Albina românească, Curierul românesc, Convorbiri literare* ş.a.) au început să apară articole despre cultura şi civilizaţia orientală, precum şi traduceri din literaturile orientale, încă din secolul al XIX-lea. *Epopeea lui Ghilgameş* a cunoscut mai multe versiuni româneşti la începutul secolului al XX-lea, ultima, publicată în 1966, aparţinînd lui V. Şerbănescu şi Al. Dima. Dintre traducerile din literatura biblică se evidenţiază cele ale lui V. Radu, Gala Galaction, Ioan Alexandru. Un rol important în popularizarea literaturii indiene l-a jucat *Antologia sanscrită* a lui George Coşbuc, care a tradus şi drama *Sakuntala*, cunoscută mai tîrziu şi într-o versiune realizată de E. Camilar. Deşi din poezia chineză s-a tradus în limba română încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, una dintre cele mai importante ediţii este *Antologia poeziei chineze clasice*, apărută în colecţia „Biblioteca pentru toţi". Pe parcursul anilor s-au scris numeroase articole şi studii despre literaturile orientale vechi. Tema orientală ocupă un loc deosebit în creaţia multor scriitori clasici şi moderni de la noi. Astfel, Nicolae Milescu Spătaru (1636–1708) a scris *Jurnal de călătorie în China* (5 părţi) şi *Descrierea Chinei*.

La Chişinău s-a tradus şi s-a publicat în 1991 volumul alcătuit de A.I.Nemirovski *Carte de lectură la istoria lumii antice*, conţinînd relatări inclusiv din mitologia orientală. În Republica Moldova receptarea literaturilor orientale s-a produs şi prin intermediul limbii ruse.

„*Avesta* este şi un sistem de filozofie religioasă, construit în cadrul unui dualism extrem, în care tot universul material şi spiritual se bifurcă în principiul binelui şi principiul răului...; între aceste două principii în conflict perpetuu, omul e liber să opteze".
VICTOR KERNBACH

LITERATURA ANTICĂ GREACĂ

„Fie că este vorba de fapte ce țin de religie (mituri, ritualuri, reprezentări simbolice), știință, artă, instituții sociale, fapte tehnice sau economice, noi le considerăm întotdeauna opere create de om, expresie a unei activități mentale organizate. Prin intermediul acestor opere încercăm să aflăm ce a fost omul în sine, acest om grec pe care nu-l putem despărți de mediul social și cultural, al cărui creator și produs este, în același timp.“

JEAN-PIERRE VERNANT

Repere istorice şi culturale

Civilizaţia greacă constituie leagănul civilizaţiei moderne. Literatura antică greacă s-a dezvoltat în condiţiile societăţii sclavagiste, apărute din orînduirea comunei primitive, bazîndu-se pe forma antică de proprietate şi avînd ca formă de organizare statală oraşul-stat sau polisul. În condiţiile societăţii antice a apărut democraţia sclavagistă. În polisurile democratice, mai ales în perioada înfloririi lor, personalitatea umană se manifestă într-o legătură indisolubilă şi armonioasă cu colectivul polisului. Acesta e factorul de bază ce a determinat crearea valorilor artistice ale Antichităţii, mai ales în „secolul lui Pericle“, cînd Atena se situează în fruntea vieţii sociale şi culturale a lumii greceşti. Printre cele mai mari realizări ale artei greceşti din Atena pericleană se evidenţiază monumentele de arhitectură (citadela Acropole, cu mai multe temple şi sanctuare: Erechteion, Parthenon, Propilee) şi de sculptură (îndeosebi statuile lui Fidias, prietenul lui Pericle), teatrul şi drama (tragedia şi comedia). Realizări remarcabile se înregistrează în istoriografie (Herodot, Tucidide, Xenofon), elocinţă (Lisias, Isocrate, Demostene), filozofie (Socrate, Platon, Aristotel).

Dezvoltarea literaturii greceşti este strîns legată de perioadele principale, parcurse de societatea elenă, acestea fiind patru:

1. Perioada arhaică, numită uneori *preliterară* sau *homerică*, ale cărei începuturi se pierd în negura vremurilor şi care se încheie prin secolele VIII–VII î.Hr. (unii autori o plasează pînă în secolul VI inclusiv). În literatura greacă domină eposul, spre sfîrşitul perioadei – lirica. Deşi, tradiţional, ca prime monumente ale literaturii greceşti sînt considerate poemele lui Homer *Iliada* şi *Odiseea*, lectura lor demonstrează că ele au fost precedate de o îndelungată tradiţie folclorică, reprezentată de o mare diversitate de cîntece (de muncă, de luptă, ritualice etc.). Cîntecele eroice despre zei şi faptele de vitejie ale eroilor erau interpretate de cîntăreţi profesionişti, numiţi *aezi*. A existat, probabil, o tradiţie aedică multiseculară, ce a perpetuat o creaţie orală şi improvizată, contribuind la apariţia cîntecelor eroice. Genul epic, reprezentat de cicluri de poeme epice şi epopei, dintre care cele mai vechi sînt poemele homerice, cunoaşte cea mai amplă dezvoltare. În perioada posthomerică au căpătat o mare răspîndire aşa-numitele poeme ciclice (din secolele VII–VI î.Hr., care nu s-au păstrat). Locul eposului eroic îl ia aşa-zisul epos didactic, reprezentat de poetul Hesiod, autorul poemelor *Teogonia* şi *Munci şi zile*.

„Lirica greacă cuprinde și reprezintă cu strălucire toate temele fundamentale ale vieții… Anumite motive fundamentale, viața, moartea, natura, iubirea, eroismul, avîntul ideii, frumusețea, virtutea vor căpăta accente încă neîntrecute în lirica lumii.“

EDGAR PAPU

Începînd cu secolul al VII-lea î.Hr., eposul cedează în favoarea unui alt fel de poezie – lirică, mai adecvată condiţiilor noi, generată de acestea (destrămarea comunei gentilice, apariţia diferenţierii sociale,

conştientizarea de către om a individualităţii şi personalităţii sale). Cuvîntul *lirică* provine de la denumirea instrumentului muzical lira şi se presupune că lirica greacă veche era cîntată şi se numea *melos* (cîntec, melodie), termenul lirică impunîndu-se mai tîrziu, în epoca elenistică. O particularitate a vechii poezii lirice greceşti este caracterul ei sincretic, legătura strînsă cu muzica şi dansul, legătură care, treptat, a slăbit, pînă a dispărut. Rapsozii de mai tîrziu au început doar să recite poezia epică, iniţial cîntată de aezi, în acompaniamentul unui instrument cu coarde. Ca şi în cazul poeziei lirice, unele forme poetice (*iambul* şi *elegia*) s-au desprins mai repede de muzică, în timp ce altele (alcătuind aşa-numita poezie melică) au fost cîntate pînă în epoca elenistică. În funcţie de numărul interpreţilor, a existat o melică monodică (monodia), interpretată de o persoană, şi o alta, corală (chorodia), interpretată de un grup, de un cor. Elegia antică s-a constituit în baza prelucrării cîntecelor de jale şi a bocetelor, păstrînd un apel, o chemare cu caracter de povaţă, către unul sau mai mulţi destinatari. Elegia antică greacă, cultivată în special de **Tirteu** (a doua jumătate a sec. al VII-lea î.Hr.) şi **Solon** (prima jumătate a sec. al VI-lea î.Hr.), era o adevărată lecţie de curaj civic şi de înţelepciune morală, abordînd o vastă tematică: apărarea patriei, proslăvirea eroismului, dragostea, datoria, onoarea, tinereţea, bătrîneţea etc.

Arhiloh (a cărui creaţie e datată cu mijlocul secolul al VII-lea î.Hr.) cultivă o poezie satirică, vehementă, demascatoare, orientată împotriva adversarilor săi, care a fost numită iamb. Ulterior, orice versuri violent satirice erau numite iambi. Poezia iambică îşi datorează denumirea nu numai caracterului glumeţ (de la numele slujnicei Iamba care cu o glumă a făcut-o să rîdă pe zeiţa Demeter, îndurerată de răpirea fiicei sale Persefona), dar şi piciorului de vers caracteristic, numit, de asemenea, iamb, fiind o combinare a unei silabe scurte cu una lungă.

Melica monodică este reprezentată de trei mari poeţi: **Alceu** (sf. sec. al VII-lea – înc. sec. al VI-lea î.Hr.), care a cultivat tema social-politică, dar şi cîntecul de petrecere, îndemnînd la trăirea din plin a vieţii; poeta **Sapho** (sau **Safo**), contemporana mai mică şi compatrioata lui Alceu, în a cărei poezie tema principală este iubirea, descrisă ca un sentiment uman profund, ce produce bucurie, dar şi suferinţe; **Anacreon** (a doua jumătate a sec. al VI-lea) care, în locul gravităţii şi tensiunii saphiene, cîntă desfătarea şi viaţa uşoară, jocul de-a dragostea, bucuriile lumeşti, vinul, petrecerile etc. Imitatorii săi de mai tîrziu, numiţi poeţi anacreontici, au creat aşa-numita poezie anacreontică, ale cărei tradiţii s-au prelungit din Antichitate pînă în timpurile noi.

Cel mai mare reprezentant al melicii corale a fost **Pindar** (521?–441 î.Hr.). S-au păstrat vreo 45 de *epinicii* (cîntece în cinstea învingătorilor la diferite competiţii), grupate după locul de desfăşurare a jocurilor în Grecia antică (olimpice, pytice, nemeene, istmice). Epiniciile lui Pindar au fost numite ulterior *ode* (cîntece), de aceea în timpurile noi era numită odă poezia ce glorifica o persoană sau un eveniment. În perioada arhaică s-a dezvoltat şi proza, reprezentată prin diverse specii de proporţii mai mici. De această perioadă ţine şi legenda despre viaţa şi creaţia fabulistului **Esop**, căruia i se atribuie peste 400 de fabule în proză, ce au servit ca modele, ca izvoare de inspiraţie pentru fabuliştii de mai tîrziu.

2. Perioada atică sau **clasică,** ce cuprinde secolele V–IV î.Hr. Genul literar principal este cel dramatic, poezia începe să cedeze poziţiile prozei, care avea să predomine în secolul IV î.Hr. Literatura este strîns legată de evoluţia polisului şi a democraţiei sclavagiste. Atena devine centru cultural şi literar, asumîndu-şi dreptul de a se numi „şcoala Eladei". Secolul V î.Hr., numit secolul sau epoca lui Pericle, coincide cu cea mai impresionantă înflorire a Greciei antice. Literatura tratează comportamentul omului în relaţiile cu lumea din jur şi responsabilitatea morală pentru deciziile luate. Aceasta e problematica principală a operelor dramatice, legată de evoluţia polisului şi a democraţiei ateniene. Tragedia e cultivată de **Eschil**, **Sofocle** şi **Euripide**, iar comedia – de **Aristofan**. Războiul peloponesiac a adîncit contradicţiile

din polisul atenian, conducînd la criza acestuia. Se caută noi forme artistice, adecvate schimbărilor survenite şi noilor concepţii despre lume şi om. Tradiţionalele genuri de poezie sînt înlocuite de proză, ce domină în secolul IV î.Hr. Proza istorică este reprezentată de **Herodot**, „părintele istoriei“, autorul istoriei războaielor greco-persane (medice), **Tucidide**, istoricul războiului poloponesiac, şi **Xenofon**, autorul *Cyropediei*. O mare răspîndire în democraţia ateniană capătă arta oratorică sau elocinţa. Discursul oratoric e considerat specie literară. Au existat mai multe tipuri de elocinţă, fiecare avînd schema, regulile şi legile sale. Elocinţa judiciară a fost cultivată de **Lisias**. **Isocrate**, autorul cunoscutului discurs politic public *Panegiricul*, e un maestru al elocinţei solemne şi, totodată, un precursor al elocinţei ciceroniene. S-a impus ca cel mai mare orator al Antichităţii elene **Demostene**, maestru clasic al elocinţei politice şi autorul celebrelor discursuri reunite sub genericele *Filipice* şi *Olintice*. În plan estetic, proza filozofică prezintă interes prin **Platon**, întemeietorul speciei literare numite dialog filozofic, şi prin **Aristotel**, discipolul lui **Platon**, autorul cunoscutei lucrări *Poetica*, prin care filozoful a pus bazele teoriei literare şi a exercitat o influenţă considerabilă asupra gîndirii estetice europene de mai tîrziu. Erau abordate probleme ca originea şi obiectul artei, conceptele de frumos şi mimesis (imitaţia realităţii prin artă), specificul artei (poeziei) în raport cu istoria, clasificarea genurilor literare, originea dramei, caracteristicile tragediei şi ale tragicului, problema catharsis-ului, aprecierea creaţiei tragicilor greci, problema educaţiei estetice şi funcţiile artei (poeziei).

3. Perioada elenistică începe la sfîrşitul secolului IV î.Hr. şi durează pînă în secolul I î.Hr. Se observă pierderea strălucirii anterioare şi creşterea interesului pentru forme artistice mai rafinate şi pentru studiul filologic al textelor. Centrul culturii elenistice se transferă la Alexandria. Atena îşi menţine, pînă la cucerirea romană, doar statutul de „şcoală“. Capătă amploare, sub toate aspectele, legăturile cu Orientul, se dezvoltă intens ştiinţele, filozofia (apar noi doctrine – stoicismul, epicurismul, cinismul). La Alexandria se înfiinţează *Muzeul* (un fel de academie, templu al muzelor) şi vestita *Bibliotecă*, unde ia naştere o nouă ştiinţă – filologia. Genul dramatic este reprezentat de comedia atică nouă, care devine acum o comedie de moravuri sau de caractere. Comedia elenistică a fost influenţată de cunoscutul tratat al lui **Teofrast**, intitulat *Caracterele*. Cel mai cunoscut autor de comedii al perioadei este **Menandru**, cu *Ursuzul, Împricinaţii, Fata cu cosiţa tăiată* ş.a. În poezie se impune şcoala alexandrină, ce studiază minuţios mitologia şi moştenirea poeziei greceşti din perioada clasică, însă nu se axează pe imitare, ci caută căi noi, originale. Cei mai reprezentativi poeţi alexandrini sînt **Calimah**, **Apollonios din Rodos**, **Teocrit**. Ultimul este considerat creatorul unei noi forme de poezie – *idila*, o specie a genului *bucolic* sau *pastoral*, adus în literatura cultă din tradiţia poeziei folclorice (*bukolos* însemna, în greceşte, „cel care paşte boii“).

4. Perioada imperială sau **elenistico-romană,** adică literatura greacă din perioada dominaţiei romane – sfîrşitul secolului I î.Hr. şi secolului IV d.Hr. Dispar tradiţiile culturale vechi şi apar altele noi, creştine. Viaţa literară a lumii elenistice intră în crepuscul, scriitorii greci caută, însă, mijloace să-şi menţină prestigiul, demnitatea, superioritatea culturală, rolul de îndrumători. Se evidenţiază **Plutarh**, un Voltaire al Antichităţii clasice, autorul celebrelor biografii incluse în *Vieţile paralele*, satiricul **Lucian**, creatorul dialogului satiric (*Dialogurile zeilor, Dialogurile morţilor*), prozatorul **Longos**, autorul romanului bucolic *Dafnis şi Cloe*, considerat fondatorul romanului, ca specie literară.

Momente ale receptării

Literatura antică greacă începe să fie cunoscută la noi încă de pe vremea lui Brîncoveanu, cînd la Bucureşti se întemeiază o academie grecească, unde se studiau operele mai multor autori greci (Homer, Pindar, tragicii, Plutarh ş.a.). De o mare popularitate s-a bucurat *Viaţa şi pildele prea înţeleptului Esop*, la început în manuscris, iar apoi şi în formă tipărită. Primul traducător în limba română a operei lui Hesiod a fost Al. Odobescu, ale cărui traduceri au rămas în manuscris, după care în secolul al XX-lea Şt. Bezdechi a tradus *Munci şi zile*.

Lirica greacă a fost cunoscută la noi prin traduceri încă din secolul al XIX-lea, cea mai tradusă fiind poeta greacă Sapho. Printre traducătorii ei figurează Gh. Seulescu, I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, iar mai tîrziu Şt. Bezdechi, C. Balmuş, S. Noica, I. Acsan ş.a. Apar importante ediţii în volum: *Poezia d'amoru la Elini* (1881), a lui N. Barbu, *Antologia liricilor greci* (1927), datorată lui Şt. Bezdechi, *Idile* (1927), cuprinzînd creaţii de Teocrit, traduse de T. A. Naum, *Din lirica elină* (colecţia „Cele mai frumoase poezii“), traducerile aparţinînd lui Al. Andriţoiu şi D. Rendis ş.a. Romanul lui Longos *Dafnis şi Cloe* a fost tradus abia în secolul al XX-lea. Din proza greacă s-au tradus începînd cu secolul al XVII-lea şi pînă în zilele noastre toţi marii clasici (Herodot, Plutarh, Lucian, Heliodor, Xenofon, Longos ş.a). Traduceri fragmentare din operele scriitorilor greci s-au publicat şi la Chişinău într-o crestomaţie de literatură antică greacă şi latină, printre traducători figurînd N. Costenco, V. Belistov, P. Starostin, Iu. Cîrchelan, P. Boţu, P. Mihnea, C. Condrea, P. Cărare, V. Rusnac, A. Soloviov şi alţii, traducerile fiind din limba rusă.

La Chişinău, tălmăciri din lirica greacă au apărut mai mult sporadic, în unele culegeri sau antologii. Cunoscuţi scriitori, critici şi istorici literari, profesori universitari au publicat articole şi studii dedicate liricii greceşti. Se constată ecouri ale poeţilor greci în creaţiile unor poeţi români, de exemplu, *Saficele* lui I. Heliade Rădulescu, sau unele reminiscenţe anacreontice. La Chişinău s-au tradus din lirica antică greacă şi s-au publicat unele creaţii în crestomaţia *Literatura universală. Grecia şi Roma antică* (1968) şi în diferite culegeri tematice.

NOTA BENE

Catharsis se numeşte un concept estetic formulat de Aristotel, care exprimă purificarea, de orice pasiuni, a conştiinţei spectatorilor, prin arta tragediei. În sens mai larg, catharsis-ul exprimă influenţa favorabilă a operei de artă asupra spectatorilor şi esenţa satisfacţiei acestora. Tudor Vianu spunea: *„Omul care se pregăteşte pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel Catharsis, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei“.*

Teorie literară

Elegia este o specie a genului liric ce se caracterizează prin exprimarea unui sentiment de tristeţe, de melancolie. În lirica greacă antică gama sentimentelor exprimate în elegie era mai mare.

Iambul este un picior metric, alcătuit, în versificaţia antică greacă şi latină, dintr-o silabă scurtă şi una lungă, iar în versificaţia limbilor moderne – dintr-o silabă neaccentuată şi una accentuată.

Homer



Nu se cunosc date precise despre viaţa lui **Homer,** deşi pentru grecii antici nu se punea problema autenticităţii istorice a poetului. O epigramă anonimă vorbea chiar de zădărnicia stabilirii locului naşterii lui Homer: *„Nu încerca să cunoşti cine este Homer şi de unde-i,/ Toate oraşele-s mîndre că l-au născut pe Homer. / Spiritu-i esenţial, şi nu locul: de baştină aedu-i / Din „Iliada" măreaţă şi a lui Ulise poveste".* Încă din Antichitate şapte oraşe greceşti şi-au disputat dreptul de a fi patria lui Homer. Nici textul poemelor *Iliada* şi *Odiseea* nu include vreo remarcă privind autorul lor.

„Un mare merit al lui Homer, apreciat încă de Aristotel, este deosebita sa capacitate de a crea personaje care comunică imediat cititorului senzația de viață."
OVIDIU DRIMBA

Literatura greacă îşi are începuturile în creaţia populară orală, în cîntecele care însoţeau orice activitate, orice ritual. Cu timpul, au apărut cîntăreţii profesionişti, aezii, care interpretau cîntece eroice despre faptele de vitejie ale zeilor şi eroilor legendari. Căpătînd proporţii mari, cîntecele de vitejie devin ample poeme epice care nu se mai cîntă, ci se recită. În locul aedului cu lira pe genunchi apare interpretul-declamator, numit rapsod, cu un toiag în mînă, simbol al puterii şi al înţelepciunii.

Poemele epice eroice sînt expresia artistică a societăţii omeneşti în comuna gentilică (dar şi a începutului destrămării acesteia), marcate de concepţia colectivistă asupra tuturor lucrurilor. Au existat numeroase poeme epice, primele monumente păstrate ale literaturii greceşti fiind poemele epice *Iliada* şi *Odiseea*, atribuite aedului Homer.

Nu se cunoaşte exact timpul creării poemelor, istoricii literari indicînd date diferite, dar cuprinse între secolele IX–VII î.Hr. Un lucru este, însă, indiscutabil: *Iliada* este anterioară *Odiseei*. Ambele poeme au fost compuse în baza ciclului de mituri despre războiul troian, în care se povesteşte despre războiul dus de ahei (greci) pentru cucerirea cetăţii Troia, pentru că troianul Paris o răpise pe Elena, soţia lui Menelau. Homer nu reia întreg conţinutul miturilor, fiecare poem relatînd doar unele episoade ale ciclului de mituri despre războiul troian.

Iliada povesteşte despre un episod din al zecelea an al războiului troian, cînd intervine o ceartă între comandantul suprem al grecilor Agamemnon şi basileul Ahile. Conflictul este schiţat din primele versuri ale invocaţiei către Muză (zeiţa memoriei şi a poeziei): „Cîntă, zeiţă, mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul, / Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse: / Suflete multe viteze trimise pe lumea cealaltă,/ Trupul făcîndu-le hrană la cîini şi la feluri de păsări / Şi împlinită fu voia lui Zeus, de cînd Agamemnon, / Craiul născut din Atreu, şi dumnezeiescul Ahile / S-au dezbinat după cearta ce fuse-ntr-înşii iscată". Pentru că o răpise pe Chriseis, fiica preotului Chryses, căruia nu vrea să i-o întoarcă, Agamemnon stîrneşte mînia zeului Apollo care provoacă mari pierderi în tabăra aheilor. Nevoit s-o cedeze pe Chriseis, pentru a nu rămîne în pagubă, Agamemnon o ia pe captiva Briseis de la Ahile, care se mînie îngrozitor şi se retrage din luptă împreună cu prietenul său Patrocle. Rugat de zeiţa Tetys, mama lui Ahile, Zeus îi pedepseşte pe ahei care, în ciuda vitejiei lor, sînt tot mai ameninţaţi de troieni, conduşi de Hector, fiul regelui Troiei Priam. În încăierarea dintre Menelau şi Paris, care i-o răpise pe Elena, învinge Menelau. În luptă se avîntă, alături de oameni, şi zeii din Olimp, troienii fiind ameninţaţi de atacul năvalnic al grecilor. După o întîlnire cu maică-sa, regina Troiei Hecuba, rugînd-o s-o îmbuneze pe zeiţa Atena, Hector îşi ia rămas-bun de la soţia sa Andromaca şi de la copilul său şi îi conduce pe troieni la luptă care, sprijiniţi de Apollo şi profitînd de absenţa lui Ahile, ameninţă corăbiile aheilor. Ahile rămîne mai departe neînduplecat, neacceptînd împăcarea cu Agamemnon, dar îi permite bunului său prieten Patrocle, împrumutîndu-i armele, să-i ajute pe greci. Patrocle luptă cu vitejie, dar este răpus de

mîna lui Hector. Cuprins de mîhnire, dar şi de dorinţa de răzbunare, Ahile iese la luptă, cu arme noi făurite de Hefaistos, la rugămintea zeiţei Tetys. Apariţia lui Ahile stîrneşte spaimă în rîndurile troienilor, lupta capătă proporţii nemaivăzute, oamenii, zeii şi elementele naturii intervin, de o parte şi de alta, în această bătălie finală. Ahile îl doboară pe Hector şi îl leagă de carul său de război, tîrîndu-l în jurul cetăţii Troia. Urmează descrierea funeraliilor lui Patrocle. Bătrînul rege al Troiei, Priam vine în tabăra grecilor şi îi cere lui Ahile corpul neînsufleţit al lui Hector. Poemul se încheie cu descrierea funeraliilor lui Hector.

Odiseea începe cu naraţiunea despre întoarcerea lui Odiseu (Ulise) acasă după terminarea războiului troian. Zece ani a durat războiul şi încă alţi zece rătăceşte Odiseu pînă reuşeşte să ajungă în patria sa Ithaca. Acolo, credincioasa sa soţie, regina Penelope, este asaltată de peţitorii care îi toacă averea şi îi cer să se căsătorească, crezînd că Odiseu nu se mai întoarce. Fiul Telemac porneşte în căutarea tatălui, trecînd pe la eroii războiului troian, întorşi vii acasă, Nestor în Pilos, Menelau în Sparta, care îi spun doar vorbe bune despre Odiseu, fiind cu toţii preocupaţi de soarta lui. Urmează povestirea aventurilor prin care a trecut eroul în cei zece ani. Odiseu a fost reţinut de nimfa Calipso, apoi, din porunca zeilor, pleacă pe o plută, dar este observat de zeul Poseidon care stîrneşte o furtună şi îi distruge pluta. Este purtat de valuri pînă în ţara feacilor, unde pe ţărm e găsit de Nausica, fiica regelui feacilor Alcinou, şi adus la palat, unde i se face o primire caldă. Aedul Demodoh îngînă un cîntec despre războiul troian, pe care, ascultîndu-l, Odiseu este copleşit de durere şi de emoţii, dîndu-şi în vileag adevăratul său nume.

Urmează nararea peripeţiilor lui Odiseu, pe care acum le povesteşte chiar el, cele mai importante episoade fiind aflarea în ţara lotofagilor, întîlnirea cu ciclopul Polifem, fiul zeului Poseidon, popasul pe insula Eol, distrugerea corăbiilor de către lestrigoni, aflarea pe insula vrăjitoarei Circe şi pe insula Sirenelor, coborîrea în împărăţia morţilor, trecerea printre Scilla şi Caribda, masacrarea turmelor lui Helios. De acolo ajunse Odiseu pe insula Ogigia, la nimfa Calipso. Impresionat de povestirea lui Odiseu, regele feacilor Alcinou îl ajută să ajungă, în sfîrşit, acasă. Aici Odiseu ia înfăţişarea unui cerşetor, se întîlneşte cu porcarul Eumeu şi cu fiul său Telemac şi pun la cale pedepsirea peţitorilor neruşinaţi. La tras cu arcul învingătorul avea să devină soţul Penelopei, dar numai Odiseu a putut să încordeze arcul, întorcîndu-l împotriva peţitorilor. După mai multe ezitări, Penelope îl recunoaşte pe Odiseu după semnele pe care numai ei le ştiau. Odiseu se întîlneşte cu bătrînul său tată, iar Atena, ocrotitoarea lui Odiseu, îl ajută să se împace cu rudele peţitorilor ucişi. Astfel, în Ithaca se instaurează pacea şi înţelegerea.

Poemele se caracterizează printr-o unitate compoziţională: *Iliada* se structurează în jurul mîniei lui Ahile, *Odiseea* – în jurul întoarcerii lui Odiseu, după războiul troian, acasă, în patria sa Ithaca. Această unitate structurală ar genera o monotonie în dezvoltarea subiectului, dar este diversificată de numeroase abateri de la linia centrală a naraţiunii, prin introducerea unor episoade secundare. Ele, însă, formează un tot întreg, asigură o compoziţie vastă, cu o intrigă complexă, cu multe planuri şi personaje – atît pe pămînt, printre eroi, cît şi în Olimp, printre zei. Poemele homerice au fost numite şi epopei.

Iliada reflectă epoca incursiunilor militare ale grecilor, fiind un poem al războinicei epoci a migraţiunii grecilor în peninsulă. Astfel, *Iliada* este şi un important document al unei epoci istorice concrete, ce oferă informaţii preţioase specialiştilor din mai multe domenii (istorie, folcloristică, etnografie etc.).

Odiseea reflectă o perioadă mai tîrzie, postbelică, fiind poemul unei etape mai noi, de viaţă liniştită, caracterizată prin dezvoltarea intensă a navigaţiei şi a comerţului maritim al grecilor. Şi *Odiseea* are caracterul unui document de epocă, furnizînd date preţioase specialiştilor din diferite ramuri ale ştiinţei.

Personajele poemelor homerice se împart în două categorii: zeii şi eroii. Aedul şi ascultătorii lui credeau că zeii intervin activ în viaţa oamenilor, lucru confirmat în poemele homerice. Unii eroi (Ahile, Enea) au mame zeiţe, alţii menţin o legătură frecventă cu vreo divinitate ce îi ocroteşte. Zeii sînt nemuritori şi atotputernici, dar se dovedesc şi ei a fi uneori neputincioşi în faţa destinului. Fiind superiori oamenilor, zeii se aseamănă la Homer cu aceştia, sînt umanizaţi. Au comportament şi sentimente omeneşti, însă întruchipează, în viziunea vechilor greci, ordinea, măsura, armonia, echilibrul, intervenind şi de partea aheilor, şi de partea troienilor. Există, totuşi, o diferenţă între zeii din *Iliada* şi cei din *Odiseea*.

Eroii homerici întruchipează valorile şi virtuţile grecilor din acea epocă: tinereţea, forţa, curajul, onoarea, gloria, demnitatea, spiritul de

„Dacă *Iliada* rămîne pe de-a-ntregul în planul realismului istoric, *Odiseea* este un roman de aventuri care ne poartă într-un domeniu minunat şi legendar. La originea *Iliadei* stau amintirile unor expediții războinice depărtate; la originea *Odiseii* stau poveştile folclorice."
JEAN DEFRADAS

„*Iliada* lui Homer, străveche mărturie literară despre înălțimea virtuților umane, îşi află haina cea mai potrivită în tălmăcirea limbii noastre în traducerea de excepție a lui George Murnu… Asemenea tuturor capodoperelor din literatura universală, *Iliada*, în general, şi *Iliada* lui George Murnu, în special, adică *Iliada* noastră, a tuturor românilor, acea *Iliada* în care verbul românesc atinge cele mai înalte culmi ale expresiei sale epice, îşi continuă un drum liniştit şi măreț înspre noi."
LIVIU FRANGA

sacrificiu – opuse orgoliului, trufiei, lăcomiei, laşităţii unora dintre ei, în special ale conducătorilor militari, ceea ce arată că ei sînt contemporanii destrămării comunei gentilice şi începutului diferenţierii sociale între oameni. Oamenii vremii, deci şi eroii poemelor homerice, cu o concepţie colectivistă asupra lucrurilor, încă nu se conştientizau ca personalităţi individuale. Homer posedă foarte bine arta de individualizare a personajelor, oferind o mare diversitate de caractere, atît masculine (Ahile, Patrocle, Agamemnon, Menelau, Odiseu, Nestor, Diomede, Aiax, Hector, Priam, Telemac, Alcinou, Eumeu etc.), cît şi feminine (Andromaca, Penelope, Nausica, Euricleea etc.), deşi mai mult statice. Obiectivitatea lui Homer se observă şi în conturarea echidistantă a lui Ahile şi Hector. Eroii lui Homer ţin discursuri, vorbesc mult şi frumos, inclusiv în timpul luptelor. Poemele homerice au la bază o idee morală, pe care se ţine întreaga naraţiune. Rapsodul are o admirabilă profunzime a observaţiei morale. Eroii *Iliadei* par a fi dintr-o bucată, în timp ce eroii *Odiseei* par mai complecşi şi mai umani, anticipînd personajele eposului didactic şi poeziei lirice.

Anvergura universului descris în poeme a cerut un limbaj, un stil, un picior de vers adecvate. Pentru poemele homerice este propriu hexametrul dactilic. Homer este un maestru al portretului conturat treptat, inclusiv din discursurile eroilor. Poemele homerice abundă în versuri-formulă, epitete (în special constante), comparaţii desfăşurate, repetiţii, hiperbole, folosite de Homer şi în *Iliada*, şi în *Odiseea*, ceea ce caracterizează stilul epic.

Prin valoarea artistică şi documentară, poemele homerice reprezintă una dintre temeliile culturii umaniste europene, din care s-au inspirat artiştii antici, dar şi multe alte generaţii de oameni de artă pînă în timpurile noastre.

George Murnu, traducătorul în limba română a poemelor homerice, îl percepe pe Homer atît ca pe un „poet suveran“, cum îl numise Dante, cît şi ca pe un „rapsod nemuritor“ – „patriarhul poeţilor“, ce reprezintă „zorile de neîntunecată strălucire a poeziei europene, nu numai căpătîiul şi eterna mîndrie a Eladei, ci şi piatra unghiulară a templului culturii literare universale“. George Murnu îl asemuieşte pe Homer creatorului lumii pentru că este, ca şi el, „impersonal, necunoscut, invizibil“: „Homer, ca şi Dumnezeu, se confundă cu opera-i monumentală – cu cele două poeme neasemuite *Iliada* şi *Odiseea*. Ca şi Dumnezeu, el nu are numai adoratori, ci şi atei. A fost negată chiar existenţa lui proprie. A avut detractorii lui şi-i poate avea oricînd. Puzderii de elucubraţii cărturăreşti au căutat să-i reducă personalitatea pînă la pulverizare. Au ticluit teorii mai mult formaliste, tangenţiale şi periferice – care mai de care mai mioape şi arbitrare –, pentru a mărunţi colosul, a irosi minunat iscusita încheietură şi măiestritură a acestor clădiri fruntaşe, a acestor piramide de granit, care rămîn ca două minuni ale geniului constructiv poetic al omenirii“.

Iliada
Cîntul XXII

Asta cu mintea el ţese-aşteptînd. Se-apropie – Ahile
Parcă e zeul războiului căruia-i flutură creasta;
El peste umărul drept îşi vîntuie straşnica lance
Şi armătura pe el străfulgeră-n jur ca lumina
Focului, ca răsăritul de soare. Pe Hector îl prinse
Tremurul, cum îl văzu, şi nu îndrăzni să mai steie
Locului; poarta lăsă înapoi şi o rupse la fugă;
Dar, în iuţeală-ncrezut, se luă după dînsul Ahile.
Cum pe la munte un şoim, la zbor fără seamăn de iute,
După sfiosul porumb s-avîntă uşor şi porumbul
Scapă din gheară-i cotind, dar ţiuie şoimul de-aproape,
Zboară mereu după el şi-i gata din zbor să-l înhaţe;
Zboară tot astfel Ahile de-a dreptul asupra-i, iar Hector
Fuge sub zidul troian şi grabnic îl poartă genunchii.
Dînşii aleargă sub deal, pe lîngă smochinul sălbatic,
Hojma pe-alături de zid, pe calea bătută de care,
Trec pe la apa cea limpede a două fîntîni curgătoare,
Unde izvoare ţîşnesc de unde purcede Scamandrul.
Şiruie apă-ncropită dintr-unul şi iese de-acolo
Abure-ntocmai ca fumul ce iese cînd focul s-aprinde;
Chiar peste vară celalt e întocmai ca grindina rece
Ori ca omătul pe munte, ba chiar şi ca apa-ngheţată.
Lîngă izvoare sunt puse sub şipote jgheaburi de piatră
Largi şi frumoase, în care spălau frumuseţe de straie
Fetele mîndre din Troia, femeile odinioară
Cît a fost pace şi nu începuse războiul cu aheii.
Trece pe-alăturea Hector fugind şi Ahile gonindu-l,
Şi fugăritu-i viteaz, dar mult mai viteaz gonitorul.
Repede alearg-amîndoi, că învingerea nu e răsplata
Jocului de la-ncurare, o blană de bou ori o vită,
Ci este vorba de-acum chiar de însăşi viaţa lui Hector.
Cum la întrecere caii cei biruitori pe la jocuri
Repede-nconjură ţinta, cînd jocul e dat întru cinstea
Unui bărbat răposat şi-i mare răsplata, o roabă
Ori un tripodiu; tot astfel ei doi ocoliră de trei ori
Murul cetăţii lui Priam, iar zeii stau martori cu toţii.
Zise-ntre dînşii Părintele zeilor şi-al omenirii:
„Vai mie, ce văd cu ochii? Iubitul meu Hector în jurul
Zidului e fugărit. Ah, bietul, mi-e jale de dînsul,
Care pe-altarul meu arse-o mulţime de buturi de lauri
Şi-n cetăţuie la templu şi-n creştetul muntelui Ida;
Iată-l acum urmărit de Ahile-mprejurul cetăţii.
Hai dar, o zeilor, vă sfătuiţi şi vedeţi dacă-i bine
Noi de primejdie să-l izbăvim. Ori voiţi lui Ahile
Voie să-i dăm să-l ucidă, măcar că viteaz e şi dînsul“.

Teorie literară

Epopeea este o specie de amploare a genului epic, un poem în versuri, transmis prin viu grai, cîntat sau recitat în acompaniamentul unui instrument muzical, cu numeroase personaje, intrigă complexă şi acţiune pe mai multe planuri, în care se povestesc întîmplări eroice, istorice sau legendare, asociate cu originile şi destinul popoarelor respective, la care iau parte şi forţe supranaturale.

„Homer face parte din acele creaţiuni caleidoscopice sau proteice, în care retina noastră, cu ajutorul oricărui nou criteriu de valorificare estetică, descoperă cîte o nouă faţetă de fulgerare a geniului divinator.“
GEORGE MURNU

„Dacă *Iliada* este epopeea timpurilor eroice vechi, de invazii şi cuceriri, *Odiseea* este epopeea unei epoci mai noi, care începe să se afirme prin secolul al IX-lea, caracterizată prin perfecţionarea navigaţiei şi desfăşurarea comerţului maritim al grecilor.“
OVIDIU DRIMBA

NOTA BENE

Apariţia poemelor homerice are o mare importanţă istorică şi culturală: fenomenul e strîns legat de dezvoltarea eposului eroic. Diferite popoare au cîntece eroice şi poveşti despre viteji legendari ce descind din vechi legende despre strămoşi-eroi, creatori de civilizaţii. Sînt reprezentări despre primele victorii ale tribului asupra naturii şi amintiri istorice despre contactele cu extratribalii. În perioada destrămării comunei primitive şi a apariţiei societăţii bazate pe clase ia naştere eposul, ca o treaptă calitativ nouă în dezvoltarea cîntecului eroic folcloric.

AMINTIŢI-VĂ

Care sunt titlurile unor epopei ale popoarelor orientale, pe care le-aţi studiat?

NOTA BENE

În Antichitate, numele lui Homer însemna, după unii autori, *Orbul*, iar după alţii – *Ostaticul*. În poemele homerice poetul apare ca un bătrîn orb, care, deşi nu vede lumea din afară, exprimă viziunile sale interioare pe care i le inspiră divinitatea.

Chestionar pentru lectură comentată

- Citiţi fragmentul de mai sus şi identificaţi epitetele.
- Evidenţiaţi comparaţiile şi particularităţile lor.
- Realizaţi o comparaţie între felul cum este prezentat Ahile.
- Găsiţi în fragmentul de mai sus sinonimul cuvîntului „zid“.
- Cum sînt prezentaţi zeii în acest fragment?

Momente ale receptării

Poemele homerice au fost admirate de mulţi scriitori clasici şi moderni din lume, inclusiv de scriitorii noştri. Ca specie a genului epic, regăsim ecouri ale epopeilor homerice în unele opere ale lui Ioan Budai-Deleanu (*Ţiganiada, Trei viteji*) şi Ion Heliade Rădulescu (*Mihaida, Anatolida*), iar reminiscenţe homerice la nivel de expresii (de exemplu, „mărul discordiei“, „călcîiul lui Ahile“, „calul troian“), sintagme, epitete, comparaţii etc. atestăm în operele scriitorilor români. S-au făcut mai multe încercări de a traduce poemele lui Homer în limba română, unele în proză, cum este cea a *Odiseii*, realizată de Eugen Lovinescu şi publicată prima oară în 1935. Traducător consacrat al ambelor poeme rămîne, însă, George Murnu care, convins de excepţionala viabilitate a verbului epic, l-a întrupat în româneşte, pentru „a-l integra pe cît e cu putinţă în cultura noastră literară“, umplînd un gol în literatura română, „întrucît ea e lipsită de o mare epopee naţională“. „Pe lîngă aceasta, spune G. Murnu, în starea noastră de popor tînăr şi la răspîntia în care ne găsim noi astăzi, în vremurile tulburi şi haotice în care trăim, vremuri de cumplită dezorientare şi sărăcire etică şi estetică, de intervertire şi pervertire a tuturor valorilor valabile, am crezut că o întoarcere *ad fontes*, o călire a sufletului nostru în fîntîna fîntînilor (de care noi, românii, n-am avut parte mai niciodată în măsura dorită) ar fi putut să aibă o înrîurire dintre cele mai binefăcătoare“. Această afirmaţie, făcută de G. Murnu în 1938, răsună actual şi astăzi. La Chişinău, au tradus poemele homerice Nicolae Costenco şi Vladimir Belistov.

Tragedia greacă

(Eschil, Sofocle, Euripide)

În perioada atică sau clasică, mai ales pe timpul lui Pericle (490–429 î.Hr.), arta şi literatura Greciei antice cunosc o maximă înflorire. Oraşele-state (polisurile), în primul rînd Atena, şi, respectiv, democraţia sclavagistă din cadrul lor au trecut prin trei etape principale: de constituire, de consolidare (de vîrf – apogeul) şi cea de declin (de destrămare). Prin aceleaşi trei faze trece teatrul antic grec, mai ales tragedia. Dominant devine în epocă genul dramatic, drama în sensul antic al cuvîntului, ce oferea, spre deosebire de epos şi de lirică, posibilitatea de a reproduce concret evenimentele şi faptele, conflictele şi trăirile omeneşti, în strînsă legătură cu problemele şi interesele colectivităţii polisurilor. Dramă însemna în greceşte acţiune, de aici – spune Aristotel în *Poetica* sa – creaţiile se şi numesc drame: îi arată pe oameni în acţiune.

Drama antică îşi are originile în folclor, în jocurile mimice ritualice cu travestiri, măşti şi dansuri, iar mai tîrziu – în reprezentările dramatice legate de cultul zeului Dionysos. În cinstea zeului, se organizau sărbători de o mare popularitate, de importanţă socială şi de stat. Originile literare ale dramei vin dintr-o formă a liricii corale – ditirambul. În cinstea lui Dionysos se interpreta solemn un ditiramb care, cu timpul, a evoluat ca tematică, ca proporţii, ca mod de interpretare. Corul ce cînta ditirambul îi reprezenta pe satiri, făpturi cu trup omenesc şi picioare de ţap. De la măştile de ţap, pe care le purtau, sau de la ţapul jertfit în cinstea lui Dionysos provine denumirea de tragedie: cuvîntul „tragos“ însemna în greaca veche „ţap“, „tragodia“ însemnînd „cîntecul ţapului“ (comedia – „comodia“ însemna, respectiv, „cîntecul comosului“, adică al procesiunii vesele ce intona cîntece cu haz). Împărţirea corului ditirambic în două grupuri, apoi desprinderea corifeului dintre coreuţi a condus la apariţia dialogului (cîntat, asemănător solistului şi corului de astăzi). Însă naşterea dialogului, ca element de bază al operei dramatice, şi al actorului, care răspundea corului, e legată de numele semilegendarului poet din secolul VI î.Hr. Tespis (Tespide), autorul primului dialog între cor şi actor, pentru acesta din urmă creînd şi masca.

Tematic, reprezentările dramatice erau strîns legate, la început, de cultul zeului Dionysos. Cu timpul, s-au abordat şi alte subiecte şi personaje, preponderent mitologice. De aceea, cunoaşterea miturilor antice este absolut necesară pentru înţelegerea tragediei greceşti. Eroii miturilor erau percepuţi ca ceva ideal în comportamentul uman; ei realizau o importantă funcţie a tragediei antice – educativă. Teatrul antic

„Tragedia nu dă doar o reprezentare concretă şi impresionantă a vechilor mituri, ci, în cadrul acestora, îşi concentrează atenția asupra situațiilor de criză. Spre deosebire de narațiunea amplă şi cuprinzătoare a epopeii orale, tragedia alege o serie de momente critice şi condensează soarta unei familii sau a unei cetăți într-o acțiune unitară care se dezvoltă într-un spațiu şi într-un interval de timp limitate… Miturile prezentate în tragedie nu mai oglindesc valorile tradiționale ale unei epoci trecute, idealizate. Dimpotrivă, devin cîmpul de bătălie al luptelor interne din cetate.“

CHARLES SEGAL

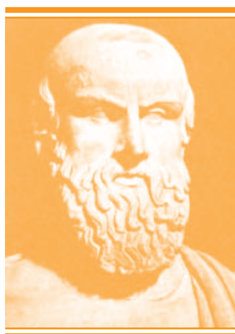
Teorie literară

Tragedia este o specie a genului dramatic, scrisă în versuri sau în proză, în care acţionează personaje angajate în lupta contra destinului potrivnic, a ordinii existente a lumii sau a propriilor sentimente, iar conflictul se dezleagă prin înfrîngerea sau moartea eroului, afirmîndu-se, însă, sentimentele de măreţie şi de demnitate umană.

„Zeus îi supune pe oameni la încercări, dîndu-le posibilitatea să se înalțe: „Învață suferind", aceasta este regula enunțată într-un cor din *Agamemnon*, aceasta este marea învățătură a tragediei lui Eschil!"
JEAN DEFRADAS

AMINTIŢI-VĂ

Ce fel de poezii erau elegia şi iambul în Grecia antică?



Eschil s-a născut în anul 525/4 în familia unui proprietar funciar de viţă din Eleusis de lîngă Atena. Nu avea nici treizeci de ani cînd a început să participe la competiţiile dramatice, luptînd pentru premiul întîi. S-a învrednicit de el doar în anul 484, însă operele lui din această perioadă nu s-au păstrat. Eschil a participat la războiul greco-persan, luptînd şi fiind rănit la Maraton, apoi a luat parte la lupta de la Salamina şi de la Plateea. A fost recunoscut timp de douăzeci de ani la rînd drept cel mai mare poet tragic. În anul 468 a cedat premiul întîi rivalului său mai tînăr Sofocle. Peste zece ani a învins din nou, la o vîrstă înaintată, cu trilogia *Orestia*, unica trilogie antică păstrată pînă în zilele noastre. Eschil a murit în anul 456/5 în oraşul Gela din Sicilia.

era o adevărată şcoală de educare a cetăţenilor, transformîndu-se într-o arenă de luptă politică şi de idei în cadrul statului-polis atenian. Spectatorul antic cunoştea miturile din copilărie, aşa cum noi ne cunoaştem poveştile şi legendele populare. În timpul reprezentărilor îl interesau doar modificările, completările, abaterile de la mitul tradiţional, interpretarea faptelor şi a comportamentului eroilor. Autorul îşi expunea poziţia, atitudinea faţă de diferite aspecte ale societăţii ateniene prin prisma mitului. Sînt semnificative tragediile bazate pe acelaşi mit, de exemplu despre Atrizi, dar aparţinînd unor autori diferiţi. În tragedia antică trebuie să delimităm conţinutul mitului pe care se bazează autorul tragediei de subiectul tragediei propriu-zise. Tragedia se axează pe un fragment, pe o situaţie concretă din mit, din care se vede scopul autorului şi felul cum îşi motivează intervenţiile în mitul tradiţional, precum şi legătura cu realitatea. O importanţă deosebită o au în tragedia antică partiţiile corului. Prin ele se exprimă punctul de vedere al polisului, coincident cu cel al autorului, ce dezvăluie semnificaţia artistică a operei respective.

Evoluţia tragediei antice – la nivel tematic, problematic şi artistic – poate fi urmărită de la operele lui Eschil, trecînd prin cele ale lui Sofocle şi terminînd cu ale lui Euripide. Interpretarea artistică a miturilor, începută în tragedia greacă, a continuat în arta şi literatura universală pînă în zilele noastre.

Eschil (525/4–456/5 î.Hr.), considerat părintele tragediei, e primul autor tragic grec, din ale cărui opere s-au păstrat şi au ajuns pînă la noi şapte tragedii: *Rugătoarele, Perşii, Cei şapte contra Tebei, Prometeu înlănţuit, Agamemnon, Hoeforele* şi *Eumenidele*, ultimele trei alcătuind trilogia *Orestia* sau *Orestiada*. Creaţia lui Eschil a coincis cu epoca de afirmare şi de consolidare a statului şi a democraţiei ateniene, inclusiv cu perioada războaielor greco-persane care, pentru polisurile greceşti, nu aveau doar un caracter de eliberare, ci şi de afirmare a superiorităţii statului democratic atenian faţă de regimul despotic persan.

Tragedia antică este o îmbinare de elemente şi mijloace artistice epice, lirice şi dramatice. Tragedia lui Eschil reprezintă o fază timpurie în evoluţia genului, în care elementul dramatic e încă slab, prevalînd elementele lirico-epice (cîntecele corului, relatările vestitorilor), ca dovadă a unei îndelungate perioade de dezvoltare a poemului epic şi a liricii. Elementul dramatic s-a consolidat cînd Eschil a introdus un al doilea actor. Faptul a conturat mai pregnant conflictul şi caracterele, a lărgit acţiunea dramatică.

În tragedia *Prometeu înlănţuit* şi-au găsit expresie protestul împotriva tiraniei şi a violenţei, încrederea în forţele creatoare ale omului, în progresul culturii, iubirea pentru oameni. Personajele îşi păstrează caracterul static şi generalizator, dar se intensifică trăsăturile individualizatoare. Prin haina mitului, Eschil redă raporturile reale dintre oameni şi conflicte ce caracterizează epoca. Omul apare la Eschil în legătură strînsă cu destinul şi interesele colectivităţii, deoarece perioada încă impunea un asemenea comportament.

Sofocle (497/6–406/5 î.Hr.) este cel mai mare autor tragic din epoca de glorie a statului atenian din secolul al V-lea, numit şi „secolul lui Pericle şi al lui Sofocle“, caracterizat prin dezvoltarea meşteşugurilor, comerţului şi a urbanisticii, prin crearea vestitelor monumente sculpturale şi ansambluri arhitecturale la Atena şi în alte oraşe, prin răspîndirea ideilor filozofilor-sofişti, bazate pe contrapunerea individ – colectiv (omul, în opinia lui Protagora, este măsura tuturor lucrurilor) şi pe neîncrederea în forţele divine etc.

Arta şi literatura sînt preocupate în această perioadă de raporturile dintre om, ca individualitate, şi colectivul de cetăţeni. Atitudinea morală a omului faţă de datoria de cetăţean, faţă de normele morale ale statului devin o temă centrală şi în tragediile lui Sofocle. Astfel, şi în tragedie se conturează chipul omului-cetăţean, al omului ideal, în care se îmbină armonios frumuseţea, măreţia şi simplitatea. Spre deosebire de Eschil, preocupat de destinul colectivităţii, de omul contopit cu destinul, Sofocle se concentrează pe destinul unui individ, legat de destinul colectivităţii, dar care sesizează şi unele discordanţe între datoria de cetăţean şi normele, legile statului.

Sofocle surprinde aceste contradicţii în devenire în aproape toate tragediile sale (circa 120 de piese), dintre care s-au păstrat integral şapte: *Aiax, Antigona, Trahinienele, Oedip rege, Oedip la Colona, Electra, Filoctet*. În *Antigona*, subiectul este preluat din miturile ciclului teban. Antigona îşi sacrifică viaţa în numele normelor morale şi al obiceiurilor colectivului de cetăţeni, concepute de ea ca „legi divine nescrise“, pe care le încalcă Creon, interzicînd înmormîntarea lui Polinice, fratele Antigonei, condamnînd-o, astfel, la moarte pe Antigona, care nu respectă interdicţia. În comparaţie cu Antigona, Creon este prezentat ca un tiran care opune reprezentărilor tradiţionale şi convingerilor colectivităţii voinţa şi propria sa lege. Poporul este de partea Antigonei şi chiar dacă eroina moare, ea iese învingătoare în confruntarea cu Creon.

Tragedia *Oedip rege* dezvăluie destinul tragic al lui Oedip, fiul lui Laios şi al Iocastei. Sofocle creează chipul unui erou puternic şi nobil, care – şi în soarta sa tragică – îşi păstrează înaltele calităţi morale şi frumuseţea sufletească, punînd mai presus decît orice binele statului, datoria faţă de popor. Tragedia are o structură dramatică bine închegată. Ea prezintă, într-o admirabilă gradaţie, înaintarea lui Oedip spre adevărul fatal, aproape ca într-o scriere poliţistă contemporană. Confruntat cu problema vinei şi a pedepsei, Oedip rămîne măreţ şi demn de admiraţie atît în dorinţa de a afla adevărul, deci şi vina sa, cît şi în dorinţa de a se autopedepsi pentru crimele săvîrşite. Acest final, pe care nu l-a cunoscut mitul, reprezintă un element nou introdus de Sofocle, urmărindu-se dezvăluirea caracterului şi a convingerilor morale ale eroului, a calităţilor unui cetăţean ideal al statului atenian, ale unui om aşa cum trebuie să fie. Motivul fatalităţii implacabile, al predeterminării destinului omului de către zei este plasat într-un plan secund, în prim-plan situîndu-se chipul eroic al omului şi al cetăţeanului ideal. Fragmentul de mai jos redă dialogul dintre Oedip şi prorocul orb Tiresias, care ştie cine este ucigaşul lui Laios, dar nu răspunde direct, ci prin aluzii la persoana lui Oedip, hotărît să afle adevărul cu orice preţ.



Sofocle s-a născut în anul 497/6 la Colona, o suburbie a Atenei. Tatăl său, proprietarul unui atelier de armurărie, i-a dat o educaţie muzicală şi o bună pregătire fizică, obligatorii pentru un atenian înstărit. Din tinereţe, Sofocle a fost angajat în teatru, fiind admirat de atenieni. În anul 468 l-a învins pe Eschil, cîştigînd premiul întîi. De atunci, timp de 60 de ani, a dominat scena, necunoscînd vreo înfrîngere. A fost prieten cu Pericle şi a ocupat înalte funcţii în stat (cap de colegiu în timpul reformelor financiare, strateg, iar apoi probul (consilier de stat), ceea ce vorbeşte despre multiplele sale aptitudini şi calităţi. A trăit peste 90 de ani, stingîndu-se din viaţă în anul 406/5, cînd şi-a scris ultima tragedie. După moarte, i s-au adus onoruri ca unui erou.

NOTA BENE

Prin *oracol* se înţelegea în Antichitate atît locul (templul, sanctuarul sau altarul) în care o divinitate era invocată, cît şi hotărîrea făcută cunoscută direct sau prin intermediul unor preoţi sau profeţi.

Oedip rege

C O R U L:

Clarvăzător ca marele Apollo
E şi Tiresias, şi de la dînsul,
O, rege, vei afla tot adevărul…
…Dar iată-l şi pe cela care poate
Să-l dea-n vileag pe ucigaş. Priveşte-l,
I-adus cel ce e zeilor prielnic
Şi e prieten bun cu adevărul.

Intră Tiresias

O E D I P:

Tiresias, o, tu, care le ştii pe toate,
Ce-s tăinuite pe pămînt şi-n ceruri,
Ce-i voie să le ştii şi ce nu-i voie.
Eşti orb. Dar ştii de-ndurerarea Tebei
Şi unicul care-ar putea s-o scape
De greu prăpăd eşti tu. Venind încoace,
Ai fi putut de la gonaşi să afli
De-ndemnul ce ni l-a lăsat Apollo,
Spunîndu-ne că vom scăpa oraşul
De-această molimă păgubitoare
Doar dacă vom afla răufăcătorul,
Cu moartea ori surghiunul pedepsindu-l.
Şi-acuma păsările întrebînd
Ori folosind altfel de prorocire,
Ne mîntuie de-acest prăpăd cetatea –
Pe tine şi pe mine – pe noi toţi.
Ni-e soarta-n mîna ta. Decît s-ajuţi
Mai mare bunătate nu-i pe lume.

T I R E S I A S:

E straşnic să cunoşti că adevărul
Ce-l ştii poate s-aducă numai răul.
Şi asta o ştiam, dar o uitasem,
Căci altfel n-aş mai fi venit încoace.

O E D I P:

Ce s-a-ntîmplat? Ce gînduri te apasă?

T I R E S I A S:

Oedip, dă-mi drumul. Amîndoi aparte
Mult mai uşor ne vom răbda amarul.

O E D I P:

Eşti prea-ncîlcit. Şi nu-ţi iubeşti cetatea
De vreme ce întîrzii cu răspunsul.

T I R E S I A S:

Tot ce vorbeşti îţi este împotrivă
Şi ca şi eu să nu păţesc asemeni…

O E D I P:

În numele celor de sus, vorbeşte!
Îngenunchem în faţa ta cu rugă.

T I R E S I A S:

Sîntem nebuni cu toţii… Niciodată
N-oi spune taina mea…, a ta adică.

O E D I P:

Cum? Tu o ştii şi n-ai s-o spui? Cetatea
Vrei să trădezi şi să o laşi pieirii?

T I R E S I A S:

Nici ţie şi nici mie nu-mi doresc amarul.
Să nu mă-ntrebi. N-am să-ţi răspund nimic.

O E D I P:

Netrebnicule. Ai putea şi-o piatră
S-o scoţi din fire. Ce aştepţi? Vorbeşte.
Ori ai să taci cu-aceeaşi îndîrjire?

T I R E S I A S:

Te înciudezi şi mă tot faci de-ocară,
Dar nu-ţi dai seama că a ta e vina.

O E D I P:

Au este om care n-ar prinde ciudă
Stînd şi-ascultînd cum defăimezi oraşul?

T I R E S I A S:

Şi mut, prezicerea-mi va fi-mplinită.

O E D I P:

Cu-atît mai mult îmi eşti dator să spui.

T I R E S I A S:

N-am să mai scot nici un cuvînt mai mult.
Iar tu, frîu liber poţi să dai mîniei.

O E D I P:

Da, m-am înfuriat şi îţi voi spune
Ce gînduri am. Ascultă-mi bănuiala:
Amestecat eşti în această crimă,
Deşi cu mîna ta n-ai săvîrşit-o.
Îi eşti părtaş şi dacă n-ai fi orb,
Aş spune chiar că tu eşti ucigaşul.

T I R E S I A S:

Aşa? Atunci îţi poruncesc tu însuţi
Să te supui pedepsei ce-ai scornit-o.
Să nu te-atingi de ei şi nici de mine –
Tu eşti acel ce ne-a spurcat cetatea.

OEDIP:

Vorbeşti cu-asemenea neruşinare
Şi crezi că vei scăpa nepedepsit?

TIRESIAS:

Am şi scăpat: mi-e tare adevărul.

OEDIP:

De unde-l ştii? Ţi-e harul tău izvorul?

TIRESIAS:

Ba nu. Eşti tu. Şi m-ai silit a-l spune.

OEDIP:

Ce-ai zis? Nu înţeleg. Mai spune-o dată.

TIRESIAS:

Nu înţelegi? Sau vrei să-ţi spun chiar totul?

OEDIP:

Da, nu sînt lămurit. Mai lămureşte-mi.

TIRESIAS:

Pe ucigaş îl cauţi? Tu eşti ucigaşul.

OEDIP:

Mă ponegreşti şi-ai să primeşti pedeapsa.

TIRESIAS:

Să-ţi spun mai mult să te-nciudez mai tare?

OEDIP:

Spune ce vrei, dar vei vorbi-ntr-aiurea.

TIRESIAS:

Fără să ştii, Oedip, cu cei de-un sînge
Te-ai înrudit. Ruşine nu-i mai mare.
Oare nu-ţi vezi deloc nenorocirea?

OEDIP:

Şi nu ţi-e teamă pentru-aceste vorbe?

TIRESIAS:

Deloc, de este adevăr pe lume.

OEDIP:

Pe lume este el, dar nu în tine.
Străin îi eşti. Ţi-e stinsă mintea,
Şi-auzul stins precum îţi este văzul.

TIRESIAS:

De cele ce mă-nvinuieşti, sărmane,
Toţi în curînd au să te-nvinuiască.

OEDIP:

Tu nu-mi poţi face rău, fecior al beznei,
Nici celor care văd lumina zilei.

TIRESIAS:

Ba ai să cazi, dar nu lovit de mine,
Apollo îţi va săvîrşi pedeapsa.

OEDIP:

Creont ori tu ai născocit acestea?

TIRESIAS:

Nici el, nici eu, căci tu îţi eşti vrăjmaşul.

OEDIP:

Mărire! Bani! Ce straşnice unelte
În lupta-ncrîncenată a vieţii,
Amăgitoare cum sînteţi, de dragul
Domniei ce mi-a-ncredinţat poporul,
Şi care eu deloc nu am rîvnit-o,
Creont, un vechi şi credincios prieten,
Prin uneltiri vroind să mă răstoarne,
Mi l-a trimis pe mîrşavul acesta,
Un vrăjitor şiret ce vede bine
Numai acolo unde este pizmă
Şi orb e cînd îl face pe profetul.
Şi-acuma să-mi răspunzi, ai fost vreodată
Proroc de bun augur pentru cetate?
Eşti tu acela care ai scăpat-o
Cu harul tău de-a Sfinxului năpastă?
La ghicitorile-i întortocheate
Nu orişicine-ar fi putut răspunde.
Prorocul trebuia să le dezlege.
Tu, însă, n-ai luat deloc aminte
La zborul păsărilor, nici urechea
La-ndemnul zeilor nu ţi-ai plecat-o.
Şi-atuncea eu, Oedip neluminatul,
Al păsărilor zbor netîlcuindu-l,
Am dat răspuns la ghicitori, smerindu-l
Pe Sfinx. Iar tu vrei să m-alungi de-aicea
Ca să te vezi alături de Creont.
De nu erai cum eşti bătrîn bicisnic
În clipă ţi-aş fi smuls mărturisirea.

CORUL:

Cred că rostind asemenea cuvinte
Şi tu şi el aţi fost cuprinşi de ciudă.
Nu sfada, ci a zeilor poruncă
Cum s-o îndeplinim e grija noastră.

TIRESIAS:

Deşi eşti rege, eu îţi voi răspunde
Ca unuia ce-mi este deopotrivă.
Nu-s robul tău, îmi e stăpîn Apollo
Şi n-am de mila lui Creont nevoie.
Mi-aduci învinuiri că-s orb, tu, însă,
Deşi ai ochi, nu-ţi vezi nenorocirea,
Nici unde stai, nici cine-ţi stă alături,
De und-te tragi tu ştii şi nu-ţi dai seama
Că eşti vrăjmaşul neamurilor tale,
Şi-acelor vii, şi-acelor care nu-s în viaţă,
Şi nici că te va bate crunt blestemul
Şi c-alungat vei fi din ţară
Deoarece ţi-ai pîngărit părinţii.
Acum încă mai vezi lumina zilei,
Curînd însă-ai să vezi în jur doar beznă.
Există oare-n Citeron vreo grotă
Ce nu-ţi va repeta amarul vaiet
Cînd vei afla a nunţii tale taină –
Sfîrşit cumplit al unui drum ferice.
Nu simţi de-asemenea că vin şi alte
Urgii, ce te-or lovi şi te vor pune
Alături de copiii tăi, sărmanii.
Şi-acuma spusa mea şi a lui Creont
Poţi să o ponegreşti. Dar nu-i pe lume,
Să ştii, om mai năpăstuit ca tine.

OEDIP:

Chiar tu să fii cel care m-ameninţă?
Blestem pe capul tău! Ia-ţi tălpăşiţa!
Să nu-ţi văd urma-n pragul casei mele.

TIRESIAS:

N-aş fi venit, dar m-ai chemat la tine.

OEDIP:

Dacă ştiam ce nerozii vei spune
N-aş fi trimis să fii adus încoace.

TIRESIAS:

Mă crezi nerod? Părinţii tăi pe vremuri
Mă socoteau de om cu multă minte.

OEDIP:

Părinţii, zici?... Şi cine mi-s părinţii?

TIRESIAS:

Azi ai să-ţi afli şi naşterea, şi moartea.

OEDIP:

Iar ghicitori, iar vorbe încîlcite.

TIRESIAS:

Au nu eşti tu acel ce le dezleagă?

OEDIP:

Mă iei în rîs pentru-o ispravă mare.

TIRESIAS:

Isprava ta e şi a ta pieire.

OEDIP:

Ce-mi pasă-acum, cînd ţara mi-am salvat-o?

TIRESIAS:

Mă duc... Hai, du-mă de aici, copile!

OEDIP:

Te du, căci nu mai pot să mi te sufăr.
Ducîndu-te ai să mă scapi de chinuri.

TIRESIAS:

Da, plec. Dar mai întîi mai am a-ţi spune
De ce-am venit aici. Şi teamă nu mi-i
Că ai să mă loveşti. Acel pe care
Îl ameninţi şi vrei să-i dai de urmă,
Cel ce-a ucis pe Laios, e aici.
Toţi cred că-i un străin venit de-aiurea.
Dar e din Teba. Lumea o să-l afle
Şi va fi vai şi-amar de el. Azi vede,
Dar mîine orb va fi. E om cu stare,
Dar sărăntoc sărman va deveni cu timpul,
Un orb ce va să umble cu toiagul
Cerşind printre străini cu mîna-ntinsă.
Şi va afla apoi că le e tată
Şi frate la copiii lui, că maicii
Ce l-a crescut i-a fost şi fiu, şi soţ,
Şi c-a ucis pe propriul părinte.
Intră-n palat şi cumpăneşte bine
Tot ce ţi-am spus acum. Şi doar de afli
Că sînt minciuni prezicerile mele,
Să spui că nu-mi ştiu bine meseria.

(Trad. de Pavel Starostin)

Chestionar pentru lectură comentată

- Amintiţi-vă conţinutul miturilor din ciclul teban, în special episodul despre Oedip, şi observaţi care parte stă la baza tragediei lui Sofocle *Oedip rege*.
- Cum este construit dialogul dintre Oedip şi Tiresias?
- Dezvăluiţi sensul cuvintelor lui Tiresias:

  E straşnic să cunoşti că adevărul
  Ce-l ştii poate s-aducă numai răul.
- Identificaţi în acest fragment aluziile lui Tiresias referitoare la faptul că însuşi regele Oedip e vinovatul.
- Pornind de la cuvintele corului din fragmentul de mai sus, comentaţi rolul corului în tragedia greacă.
- Credeţi că Tiresias a strecurat în sufletul lui Oedip vreo bănuială în privinţa adevărului pe care acesta îl caută?

„Într-o măsură oarecare Sofocle ar putea fi identificat cu Homer, deoarece ambii au prezentat oameni destoinici, iar în altă privință – cu Aristofan, pentru că amîndoi au zugrăvit persoane în acțiune dramatică."
ARISTOTEL

Euripide (485/4–406 î.Hr.), contemporanul mai tînăr al lui Sofocle, îşi creează tragediile în condiţiile de criză şi de declin în polisul atenian, ca urmare a războiului peloponesiac. În această perioadă se intensifică discordanţa dintre individ şi colectivitate, omul nu-şi mai află sprijinul în legi, îndepărtîndu-se de viaţa publică şi concentrîndu-se asupra problemelor personale. Din opera dramatică a lui Euripide s-a păstrat un număr cu mult mai mare de tragedii decît cele ale lui Eschil şi Sofocle, luate împreună: *Alcesta, Medeea, Hecuba, Hippolit, Troienele, Electra, Ifigenia în Aulis, Andromaca, Elena* ş.a. Euripide e preocupat de om ca individ, cu propriile lui emoţii, sentimente, gînduri, trăiri sufleteşti, surprins în situaţii şi conflicte deosebit de tragice, ceea ce l-a făcut pe Aristotel să-l numească „cel mai tragic dintre poeţi". Pe Euripide nu-l mai interesează omul ideal, aşa cum trebuie să fie, ca în cazul lui Sofocle (deşi în tragediile sale nu lipsesc caractere eroice, puternice, ca Ifigenia, de exemplu), ci omul obişnuit, omul aşa cum este, în viaţa lui privată, în sînul familiei sau al naturii, departe de problemele sociale, politice, filozofice, cu toate că autorul abordează şi asemenea probleme, pronunţîndu-se împotriva războaielor şi apărînd democraţia. O atenţie deosebită acordă Euripide universului sufletesc, psihologiei personajelor. Impresionează personajele feminine (Medeea, Fedra, Ifigenia, Electra ş.a.). Conflictul tragic înregistrează trăsăturile conflictului de moravuri, ce se desfăşoară în sfera relaţiilor personale ale omului, psihologia acestuia căpătînd o expresie artistică aprofundată. Euripide încheie evoluţia tragediei clasice greceşti, deschizînd calea unui nou tip de dramă – a moravurilor.

Medeea se bazează pe un subiect din miturile ciclului despre argonauţi. Este o tragedie a încrederii frustrate, a sentimentului înşelat. Spre deosebire de eroii lui Sofocle, care căutau sprijin în morala tradiţională a colectivităţii, eroina lui Euripide caută doar în sine rezolvarea



Anul naşterii lui **Euripide** este 485/4. O legendă spune că s-a născut pe insula Salamina în ziua vestitei lupte de la Salamina. S-a ocupat, la început, de gimnastică, apoi de pictură, dar marea pasiune i-a fost poezia, deşi în cea dramatică nu s-a bucurat de mare succes în timpul vieţii. A participat de 22 de ori la competiţiile dramatice, a scris circa 90 de piese, dar numai de patru ori a luat premiul întîi, a cincea oară fiindu-i acordat după moarte. Spre sfîrşitul vieţii a părăsit Atena şi a trăit în Macedonia, unde a murit în anul 406. Se spune că a avut un caracter închis, era puţin sociabil, ducînd un mod de viaţă retras. Contemporanii nu l-au venerat cînd era în viaţă, dar după moarte a fost extrem de popular, mai ales în perioada elenistică şi mai tîrziu.

NOTA BENE

La început, tragediile nu erau reprezentate cîte una, ci erau reunite, printr-un subiect comun, în ***trilogii,*** urmate de o operă cu caracter comic, numită ***dramă cu satiri,*** deoarece corul purta măşti de satiri. Trilogia şi drama cu satiri formau **tetralogia.**

Părţile componente ale tragediei antice erau: ***parodul*** (cîntecul cu care ieşea corul în faţa spectatorilor), conţinînd ***prologul*** (partea introductivă, jucată de actori, precedînd parodul), intervalele dintre partiţiile corului, în care se desfăşura acţiunea dramatică, numite ***episodii,*** cîntecele corului – ***stasisme,*** cîntecul corului cu care acesta părăsea scena numindu-se ***exod.***

Actorii, numiţi în trecut ***exarhonţi,*** au căpătat numele de ***ipocriţi.*** Interpretul rolului principal se numea ***protagonist.*** Al doilea actor, introdus de Eschil, se numea ***deuteragonist,*** al treilea, introdus de Sofocle, – ***tritagonist.***

La grecii antici se numeau ***teatru*** *(theatron)* locurile spectatorilor.

Terenul rotund din centrul teatrului, cu un diametru de circa 27 m, se numea **orchestra** (de la cuvîntul *orchesis*, ce înseamnă „dans"), iar ***schena*** se numea iniţial cortul din scînduri, apoi edificiul de piatră din spatele orchestrei, unde se păstra recuzita şi unde aşteptau ieşirea pe scenă actorii şi coreuţii.

problemelor. Euripide îi dezvăluie universul interior, suferinţele ca femeie abandonată, solitară, pe care gelozia o împinge la răzbunare.

Tragedia *Hippolit* este inspirată din mitul despre regele atenian Tezeu, dar nu se exclude asimilarea motivului folcloric despre iubirea mamei vitrege pentru fiul soţului. Fedra lui Euripide luptă împotriva acestei patimi criminale, dar nu-şi poate domina sentimentele şi îşi pune capăt zilelor, însă numai după ce îl învinuieşte pe Hippolit, fiul lui Teseu, că ar fi necinstit-o. Situaţia Fedrei este la fel de tragică precum a Medeei. Faţă de cele două femei atitudinile sînt diverse încă din Antichitate. De exemplu – atitudinea lui Aristofan faţă de Euripide, expusă în comedia *Broaştele*. Dar în creaţia lui Euripide se întîlneşte şi un alt fel de chipuri de femei, cum ar fi Alcesta sau Ifigenia. Euripide a introdus în mod curajos tema dragostei care, pînă la el, nu ocupa un loc important în tragedia clasică greacă.

Deşi Euripide continuă, aparent, tradiţiile tragediei clasice eroice, operele sale dramatice se deosebesc de cele ale lui Eschil şi Sofocle. Subiectele sînt preluate din mituri, dar viaţa reală invadează universul mitic. Eroii lui Euripide sînt mai reali, combătîndu-şi pasiunile mistuitoare şi destinul. Încrederea în zei scade, omul devine stăpînul, dar, mai ales, victima propriilor acţiuni şi fapte. Euripide adînceşte aspectele psihologice şi manifestă un vădit interes pentru personajele feminine. Tragediile au o structură complexă, par mai dinamice, rolul corului este redus, rolul actorilor creşte, tragedia etalează numeroase efecte patetice. Exact aceste inovaţii ale lui Euripide nu au plăcut contemporanilor, autorul fiind criticat, ceea ce demonstrează că Euripide îşi depăşise epoca, prefigurînd comedia de moravuri neoatică şi alte varietăţi ale genului dramatic – atît în Antichitate, cît şi în teatrul european de mai tîrziu.

Rezumînd studiul tragediei antice, pot fi evidenţiate următoarele trăsături principale ale tragediilor lui Eschil, Sofocle şi Euripide:

Eschil preia subiecte din mituri, cu excepţia tragediei *Perşii*, inspirată din războiul greco-persan. Eroii, deşi individualizaţi, păstrează o legătură strînsă cu comunitatea, sînt simpli şi puternici, însă, în destinul lor, un rol important îl are intervenţia zeilor. Conflictele sînt puternice, subiectele şi structura tragediilor – simple, dar condensate. Tragediile lui Eschil alcătuiesc trilogii cu un subiect comun. Eschil nu reproduce realitatea, ci încearcă să o sublimeze, ceea ce îi determină tonul grav, monumental. El primul introduce în tragedia antică greacă al doilea actor.

Şi Sofocle îşi preia subiectele din mituri, faţă de care vădeşte o atitudine mai liberă. Autorul îşi permite anumite modificări, introducînd elemente noi comparativ cu mitul tradiţional. El este preocupat de chipul ideal al omului-cetăţean în contact direct cu destinul, pune accentul pe caracterele puternice şi contrastante, pe preocupările de ordin moral, mai puţin pe intervenţia zeilor. Tragediile sale nu sînt trilogii cu subiect unic. Sofocle introduce un al treilea actor,

reduce rolul corului, perfecţionează elementul dramatic, inclusiv prin pasaje lirice şi exploatarea artei peripeţiei.

Euripide continuă tradiţiile tragediei clasice eroice, însă operele sale dramatice se deosebesc de cele ale lui Eschil şi Sofocle. Subiectele sînt preluate din mituri, dar viaţa reală le depăşeşte. Eroii lui Euripide sînt mai reali, înfruntă pasiunile şi destinul. Se diminuează încrederea în zei, omul devine stăpînul, dar şi victima acţiunilor sale. Euripide adînceşte dimensiunea psihologică, manifestă un interes special pentru personajele feminine.

Momente ale receptării

Tragedia greacă a constituit un izvor nesecat de inspiraţie pentru posteritate, mai ales începînd din epoca Renaşterii, cu interesul ei pentru valorile clasice antice. Tudor Vianu scria: „Este cu neputinţă a înţelege literaturile moderne fără a ţine seama de rolul jucat de Antichitate în formarea lor. Oriunde ne-am întoarce privirile, oricare ar fi epoca sau ţara în care le-am studia, recunoaştem în temele şi formele, în ideile şi atitudinile literare ale Antichităţii unii dintre factorii hotărîtori în geneza produselor literare ale lumii moderne". Aceste cuvinte se referă desigur şi la teatrul antic.

În spaţiul cultural românesc tragedia antică a fost cunoscută din perioada iniţială a literaturii noastre culte. Tragicii greci erau studiaţi la Academia grecească din Bucureşti, întemeiată încă pe vremea lui Brîncoveanu. Printre cei ce au tradus din creaţia tragicilor greci îi amintim pe Mihai Dragomirescu, Eusebiu Camilar, George Fotino, Dan Botta, Ana Codreanu, C. Niculescu-Novaci. La Chişinău, au tradus din tragicii antici Vladimir Belistov şi Pavel Starostin. Teatrul antic grec a fost comentat de mai mulţi scriitori şi critici literari, dar şi de autorii unor istorii ale literaturii universale (Ovidiu Drimba) sau ale teatrului universal (Ion Zamfirescu).

Fragmente din tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide au fost traduse şi publicate şi la Chişinău, într-o crestomaţie de literatură antică greacă şi latină în 1972, după care au fost publicate volume aparte incluzînd tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide, printre traducători figurînd P. Starostin, V. Belistov, N. Costenco. Unele tragedii antice s-au jucat pe scenele mai multor teatre. Tragicii greci au fost comentaţi atît în istoriile literaturii eline, universale şi ale teatrului universal, cît şi în mai multe studii şi monografii.

„Tragedia face alegeri în relația sa cu mitul şi aceste alegeri reprezintă deja o interpretare a mitului. Poeții nu se mulțumesc doar să povestească miturile aşa cum le-au fost date: ei le abordează cu un ochi critic şi lasă să se vadă în piesa lor propria „lectură" a mitului. Se întîmplă astfel că un poet joacă în piesa sa pe mai multe versiuni ale mitului… Dramaturgii nu reprezintă mitul, ci o anumită formă a mitului... Corul, în ciuda caracterului său colectiv, nu reprezintă un ansamblu stereotipizat şi egal. Fiecare cor este deosebit şi manifestă o personalitate deosebită, marcată de vîrstă, sex, situație specială, care-l fac să reacționeze în mod diferit la peripețiile acțiunii... Capacitatea sa de reacție justifică funcția corului în cadrul acțiunii. Poziția sa centrală în teatru face din el un mediator, nu numai între spectatori şi eroi, ci şi între personajele însele... Purtat de pasiune, el ajunge uneori să se implice în mod direct în acțiune, acordînd ajutor şi asistență eroului pe care-l susține."
CHRISTOPHE CUSSET

LITERATURA ANTICĂ LATINĂ

„Literatura latină, la început mult debitoare celei greceşti, şi-a creat în curînd o personalitate proprie, cu totul originală, în decursul istoriei poporului roman. Epoca republicană, apoi cea a principatului lui August, în fine epoca imperială, au creat o literatură care a reflectat evenimentele, realităţile, situaţiile, emiţînd şi judecăţile scriitorilor asupra acestor fapte."

OVIDIU DRIMBA

Repere istorice şi culturale

Roma antică a parcurs aproximativ aceeaşi cale de la destrămarea comunei gentilice pînă la monarhia sclavagistă, însă la o treaptă superioară. În Roma antică nu exista o democraţie ca în Grecia, ea nu oferea libertăţile ateniene, iar consolidarea categoriilor sociale dominante a condus la dictatură militară şi la un imperiu, în care s-au creat premisele orînduirii feudale. În urma dezmembrării Imperiului Roman, cultura Romei antice s-a situat mai aproape de culturile din Europa de Vest decît cultura Greciei antice, cu influenţe evidente şi în Europa de Sud-Est. Cele mai remarcabile opere de artă au fost create la Roma în epoca principatului lui Octavian August, care scria că a găsit oraşul „din lut", dar l-a lăsat „din marmură". Prin grandoarea şi splendoarea arhitecturii (forumul lui Caesar şi cel al lui August, numeroase temple, statui, busturi etc.), a picturii, în special a celei murale, a poeziei (Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu) se sugera ideea unui nou „secol de aur" şi măreţia politicii augustului princeps. Urmaşii lui Octavian s-au confruntat cu opoziţia senatorială şi conjuraţii de palat. Cultura a cunoscut perioade scurte de înflorire, însă, treptat, s-au acumulat elementele unei crize ce a dus la prăbuşirea Imperiului Roman.

Literatura latină are trăsături tipologice cu cea greacă, datorate etapelor asemănătoare în dezvoltarea istorică. Roma antică a asimilat tradiţiile Greciei, preluîndu-i sistemul de genuri (poezia epică, poezia lirică, poezia dramatică), ce-i drept cultivate în literatura latină fără consecutivitatea elenă.

Literatura latină nu este, însă, o literatură imitatoare, are şi elemente naţionale originale, cum ar fi: caracterul mai matur, datorat însuşirii experienţei artistice elene; îmbinarea universalismului, de sorginte elenă, cu individualismul, avînd implicaţii adînci în explorarea lumii sufleteşti a omului; sesizarea acută a dramatismului existenţei umane. Literatura latină a exercitat o mare influenţă asupra întregii literaturi universale de mai tîrziu, fiind mijlocul de transmitere spre naţiunile europene a culturii antice elene şi un factor important în crearea civilizaţiei moderne.

Mitologia romană are un specific datorat raporturilor cu mitologia greacă, ceea ce a condus la contopirea cultelor greceşti cu cele locale. Aşa se explică atît coincidenţa, cît şi deosebirea numelor mai multor zei greci şi romani, numele zeilor romani reprezentînd adesea traducerea celor elene. Romanii nu au creat o mitologie atît de bogată ca şi grecii, în schimb, au compus un număr impunător de legende istorice (despre Romulus şi Remus, despre Tarquini, despre Horaţi şi Curiaţi, despre răpirea sabinelor etc.)

Teorie literară

Satira este o specie a genului liric în care sînt ridiculizate sau condamnate cu dispreţ şi indignare aspecte negative ale caracterului omenesc sau ale societăţii. În literatura greacă, ca prim poet satiric este considerat Arhiloh. În literatura latină, specia a fost introdusă de Luciliu, fiind cultivată, ulterior, de Horaţiu, Iuvenal şi Marţial.

În dezvoltarea literaturii latine pot fi evidenţiate următoarele perioade:

Perioada preclasică, ce se prelungeşte pînă la sfîrşitul secolului II î.Hr., cu două subdiviziuni:

a) *literatura arhaică* (preliterară), nescrisă, reprezentată prin creaţii folclorice şi legende istorice, imnuri sacrale şi diferite forme de cîntece (ritualice, de muncă, de nuntă, de pahar etc.);

b) *literatura latină timpurie*, numită şi perioadă a influenţei greceşti (deşi asimilarea modelelor greceşti continuă şi mai tîrziu), caracterizată prin încercarea de a asimila şi adapta diferite genuri şi specii din literatura greacă. Se impune activitatea literară a lui **Livius Andronicus**, considerat primul poet epic şi dramatic de limbă latină, autorul primei versiuni latine a poemului homeric *Odiseea*. Livius Andronicus introduce un gen nou de comedie – *palliata* (comedie de mantie). Actorii purtau îmbrăcăminte grecească, subiectele fiind şi ele preluate din literatura greacă. Spre deosebire de comedie, cultivată şi gustată de publicul roman, tragedia nu s-a bucurat de mare succes la romani. Un continuator al lui Livius Andronicus a fost **Cnaeus Naevius**, autorul poemului epic *Cuvînt despre războiul punic,* scris în vers saturnin, dar şi al unor comedii şi tragedii de inspiraţie greacă. El a creat un nou tip de tragedie numit *praetexta* – tragedie cu subiect din istoria romană (de exemplu, *Romulus*). Cnaeus Naevius rămîne primul scriitor latin cu conştiinţă şi mîndrie naţională romană, pregătind terenul pentru teatrul lui Plaut şi Terenţiu.

Titus Maccius Plautus (c. 250 – c. 184 î.Hr.) este cel mai cunoscut comediograf latin, din a cărui operă vastă de 120 de comedii ne-au parvenit 17. Plaut preia subiectele şi personajele principale din modelele elenistice ale comediei atice medii şi noi, dar le adaptează realităţii romane, creînd opere noi, originale, adresate unui public foarte larg, preponderent plebei orăşeneşti, ale cărei interese îi sînt mai aproape. Plaut foloseşte principiul contaminării – îmbină într-o singură comedie scene şi frînturi de subiect preluate din diferite originale greceşti. Comedia lui Plaut este fie o comedie de intrigă, fie una de caractere, în care autorul creează diferite tipuri sociale (zgîrcitul, lăudărosul, codoşul, naivul, îndrăgostitul, parazitul), inspirate din realitate. Deznodămîntul este unul moral: vicioşii sînt pedepsiţi prin puterea exemplului. Un rol aparte îl are la Plaut sclavul, care mînuieşte iscusit intriga, fiind gata mereu să ajute sau chiar să se sacrifice pentru stăpînul său. Plaut demonstrează inventivitate dramatică şi recurge la o largă gamă de procedee comice (ironia, aluzia, *qui-pro-quo*-ul, jocul de cuvinte etc.). Personajele se caracterizează prin nume şi prin limbaj. Autorul construieşte intrigi captivante, introduce personaje foarte pestriţe, foloseşte un limbaj colorat şi pitoresc. Toate acestea au făcut din Plaut un autor comic de rezonanţă universală, apreciat şi imitat mai tîrziu de mari scriitori din diferite ţări.

În comedia *Aulularia* (*Ulcica*) tema principală este dezumanizarea fiinţei umane ca urmare a setei de înavuţire, temă regăsită ulterior în multe capodopere ale literaturii universale şi române. Atenţia principală este concentrată pe bătrînul sărac şi zgîrcit Euclio, care găseşte o ulcică plină cu bani şi care, din acel moment, îşi pierde liniştea de frică să nu i-o fure cineva. Bătrînul nu i-o dă ca zestre nici fiicei, pe care ar prefera să o mărite cu Mehador, acesta fiind de acord să o ia şi fără zestre. Prin chipul lui Mehador se promovează utopia socială, egalitarismul. Dispariţia ulcelei, derularea rapidă a acţiunii, situaţiile comice în care nimeresc personajele, rolul activ al sclavului fac din această comedie veselă şi plină de viaţă o capodoperă a genului comic în literatura universală.

Publius Terentius Afer (c. 190–159 î.Hr.) cultivă un cu totul alt gen de comedie – serioasă, echilibrată, psihologică, cum ar fi *Soacra, Fraţii, Eunucul*. El descrie fiinţa umană în diverse ipostaze, însă urmăreşte şi un scop moralizator, cu efect de perspectivă. Terenţiu verifică ideile morale moştenite din viaţă şi îi deschide comediei calea spre reflecţia morală.

Perioada clasică (de la sf. sec. II î.Hr. pînă la înc. sec. I d.Hr.) include două subperioade:

a) *literatura din epoca războaielor civile şi a destrămării polisului*, care a dat nume importante ale prozei şi poeziei latine.

Proza latină înregistrează cîteva realizări. O amplă răspîndire capătă proza oratorică. Nenumăratele intervenţii publice în faţa poporului, în senat, în procesele judiciare, avînd adesea un pronunţat caracter politic, întreaga atmosferă, în general, a luptelor politice din epocă au favorizat actualitatea artei oratorice, a elocinţei latine. Este semnificativă opera lui **Marcus Tullius Cicero** (c.106–43 î.Hr.), a cărui activitate e strîns legată de evenimentele politice. Cicero provenea dintr-o bogată familie de rang ecvestru şi a căpătat o educaţie aleasă, iar talentul de orator l-a favorizat să ocupe diferite posturi de stat. Ca reprezentant al nobilimii romane, Cicero apără republica, fiind de partea lui Pompeius şi contra lui Caesar. Se remarcă cele cinci discursuri ale sale împotriva lui Verres, cele patru celebre discursuri împotriva lui Catilina (*Catilinarele*) şi paisprezece discursuri împotriva lui Antoniu (*Filipicele*), în primele apărînd interesele celor mulţi, ale „omului nou", în *Catilinare* – ale nobilimii, iar în *Filipice* – pe cele ale republicanilor. Din scrierile lui Cicero se desprinde nu numai chipul unui literat, orator, filozof şi teoretician politic, ci şi figura unui mare om de cultură şi cetăţean, a cărui viaţă s-a bazat pe împletirea gîndirii şi acţiunii (*otium* şi *negotium*). Cicero dezvoltă o întreagă teorie a elocinţei, a stilului ei, a unui orator ideal, fiind considerat şi creatorul unui nou gen – scrisoarea literară. Stilul ciceronian este un model şi în epoca modernă, caracterizîndu-se prin amploare şi simetrie, strălucire şi rigurozitate, în care efuziunile emotive sînt disciplinate prin controlul intelectului.

În perioada respectivă se dezvoltă şi un tip de proză istorico-publicistică sub formă de tratate sau memorii despre evenimente din trecutul imediat sau din contemporaneitate. Sînt elocvente scrierile cunoscutului om de stat, iscusit comandant de oşti, **Caius Iulius Caesar** (100–44 î.Hr.) – *Însemnări despre războiul galic* (şapte cărţi) şi *Însemnări despre războiul civil* (trei cărţi), lucrări ce se înscriu printre creaţiile majore ale prozei latine. *Însemnările*, conţinînd informaţii preţioase pentru studierea istoriei antice, au, însă, un caracter tendenţios, apologetic, Caesar scriind despre sine la persoana a treia ca despre o persoană îndrăzneaţă, mărinimoasă, trecîndu-şi sub tăcere cruzimea şi alte trăsături ce ar fi împiedicat crearea unei imagini atrăgătoare despre autor şi activitatea sa. Limbajul lucrărilor este, însă, simplu, curat, concis.

După satirele lui Caius Lucilius din poezia latină timpurie, în perioada la care ne referim se evidenţiază poezia *neotericilor*, în special cea a lui **Caius Valerius Catullus** (87–54 î.Hr.), ce făcea parte dintr-un cerc de poeţi numiţi neoterici (adică noi), adepţi ai poeziei alexandrine, tipice perioadei de destrămare a polisului. Acum poetul nu mai manifesta interes pentru viaţa socială şi, retrăgîndu-se în lumea sa, căuta noi forme de exprimare a eului, avînd o atitudine negativă faţă de genurile de proporţii mari, cultivînd poezia formelor mici, asemenea poeţilor alexandrini. Dintre poeţii neoterici cel mai talentat a fost Catul, care ocupă un loc aparte în poezia latină prin forţa lirismului şi profunzimea sentimentului de dragoste, prin subtilitatea nuanţelor. Catul a intrat în istoria poeziei latine şi universale ca un mare poet al iubirii, majoritatea versurilor fiind dedicate femeii dragi. Însă creaţia sa are o tematică variată: a scris epilii, epitalamuri, poezii dedicate prietenilor, cu un accent special pe compoziţia şi pe şlefuirea artistică a formelor. **Titus Lucretius Carus** (c. 97–55 î.Hr.) a fost atras de filozofia lui Epicur şi, spre deosebire de Catul, nu a scris poezii lirice, ci un vast poem epic *Despre natura lucrurilor*, în care a expus principiile filozofiei materialiste epicuriene. În cele şase părţi sau cărţi, ce compun poemul, Lucreţiu redă în imagini plastice şi concrete probleme complexe şi abstracte ale filozofiei. Poemul are un vădit scop didactic şi educativ.

b) *literatura din perioada principatului* (*secolul lui August*) reprezintă perioada de înflorire a poeziei latine. Politica lui Octavian August şi-a lăsat amprenta şi asupra acesteia. În literatură se evidenţiază două tendinţe: una oficială, apologetică, susţinînd politica lui August, şi alta de opoziţie, ce-i drept, mai slab dezvoltată, exprimînd stări de spirit contrare regimului oficial. Prima tendinţă este exprimată

mai pronunţat în creaţia poeţilor Vergiliu şi Horaţiu, a doua – în opera lui Ovidiu, Tibul, Properţiu. De această perioadă ţine şi activitatea istoricului latin **Titus Livius**, autorul monumentalului tratat *De la fundarea Romei*.

Perioada postclasică (secolele I–IV d.Hr.) este reprezentată de creaţia lui **Seneca**, om politic şi filozof (adept al stoicismului), originar din Corduba (Hispania), care a scris un şir de tragedii cu subiecte preluate de la tragicii greci (*Medeea, Fedra, Oedipus, Agamemnon* ş.a.). El, însă, le-a reinterpretat conform concepţiilor sale despre om şi destinul acestuia în lume: lipsa temerii de moarte, libertatea de a opta pentru viaţă sau pentru moarte, libertatea ca înţelegere a necesităţii, controlul ferm al pasiunilor, virtutea şi conformarea cu ordinea universală şi cu propria natură ş.a. Seneca este, de fapt, un transmiţător de teme, subiecte şi modele umane pentru literatura din epoca Renaşterii şi a clasicismului.

Printre poeţi se evidenţiază **Marţial**, originar din Hispania, unul dintre cei mai mari cultivatori ai epigramei latine, în care descria modul de viaţă şi moravurile din epocă, şi **Iuvenal**, cel mai cunoscut poet satiric al acestei perioade. Continuînd tradiţiile satirei lui Luciliu, în cele 16 satire ale sale Iuvenal supune unei critici necruţătoare realităţile timpului, protestează împotriva puterii banilor, împotriva inegalităţii sociale, a degradării morale a vîrfurilor societăţii romane. De această perioadă ţine şi creaţia fabulistului roman **Fedru**, despre care nu se cunosc prea multe. În schimb fabulele sale – nişte prelucrări în versuri ale fabulelor greceşti în proză – au devenit ulterior un izvor de inspiraţie pentru mai multe generaţii de poeţi fabulişti din diferite literaturi naţionale, inclusiv din literatura română.

Proza latină include romanul *Satiricon* al lui **Petroniu** (secolul I d.Hr), păstrat în fragmente, cel mai important fiind fragmentul consacrat descrierii ospăţului lui Trimalchio – episod reuşit şi din punct de vedere artistic. Autorul surprinde tendinţe ale dezvoltării societăţii într-o manieră satirică de prezentare a realităţii şi a personajelor. Un alt roman de rezonanţă universală se numeşte *Metamorfozele sau Măgarul de aur* al scriitorului **Apuleius** (c. 125–170 d.Hr.), avînd la bază un subiect din basmele mai multor popoare – transformarea eroului în măgar.

După destrămarea Imperiului Roman vechea literatură antică îşi încetează existenţa. Apare o literatură în care se impun alte principii şi din care avea să ia naştere literatura medievală în limba latină. Cu toate acestea, valorile literare ale Antichităţii au exercitat o influenţă considerabilă asupra dezvoltării literaturii universale de mai tîrziu, în special asupra literaturii europene, ca moştenitoare directă a tradiţiilor Antichităţii greco-romane.

Teorie literară

Epigrama este o specie a genului liric, de obicei un catren, care satirizează elementele negative ale caracterului uman, ale unei situaţii etc., terminîndu-se cu o poantă. La grecii antici, epigrama desemna inscripţiile şi dedicaţiile de pe pietrele funerare, de pe soclurile monumentelor, ale statuilor sau altor opere de artă. În literatura latină a fost cultivată de Marţial.

„Instabilitatea politică, pricinuită de exploatarea la care țările române erau supuse, desele schimbări de tron care îndreptau pe atîți pretendenți și pe atîți boieri refugiați către Constantinopol, îi mînă alteori spre Polonia, unde rămîn în răstimpuri mai mult sau mai puțin lungi și unde fiii lor găsesc învățătură mai înaltă. Este cazul lui Grigore Ureche, probabil fost student la Lvov, al lui Miron Costin, student la Bar. Pe toate aceste căi ajung scriitorii români ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea să cunoască literatura latină în care se regăseau atestări despre războaiele lui Traian și colonizarea Daciei.“

TUDOR VIANU

Poezia latină

(Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu)

Perioada de înflorire a poeziei latine ţine de sfîrşitul secolului I î.Hr. şi începutul secolului I d.Hr. Ea coincide, în linii mari, cu perioada principatului lui Octavian August. Situaţia social-politică şi economică, după terminarea războaielor civile şi instaurarea regimului lui August, şi-a lăsat amprenta asupra literaturii latine. În literatură se evidenţiază două tendinţe: oficială, apologetică, susţinînd politica lui Octavian August, şi de opoziţie, mai slab dezvoltată, exprimînd stări de spirit contrare regimului oficial. Prima tendinţă este exprimată mai pronunţat în creaţia poeţilor Vergiliu şi Horaţiu, a doua – în opera lui Ovidiu.

Publius Vergilius Maro (70–19 î.Hr.) este poetul oficial al acestei perioade, conştient de rolul artistului în viaţa ţării şi de importanţa reformelor lui August pentru regenerarea morală a Romei. Creaţia lui Vergiliu este un exemplu grăitor pentru a înţelege nu atît influenţa literaturii greceşti asupra celei latine, cît receptarea creatoare a literaturii elene de către cea latină. În prima operă a lui Vergiliu – *Bucolicele* – se reia caracterul specific al literaturii pastorale, cunoscute din literatura greacă. Volumul este alcătuit din zece poeme, numite *egloge*, avînd trăsături constante ca structura dialogică (competiţia păstorilor în arta de a compune versuri), măşti ale păstorilor ce imprimă poemelor un caracter convenţional, împletirea elementelor lumii ideale cu cele ale lumii reale ş.a. Vergiliu apare drept continuator al idilelor lui Teocrit, reluînd şi prelucrînd de la acesta fragmente întregi. Totuşi, Vergiliu este un poet original, captivînd prin sinceritatea sentimentelor şi maniera de a sesiza natura, prin fermecătoarea muzică a versurilor. În timp ce Teocrit îi prezintă pe păstori cumva de la distanţă, avînd o atitudine uşor ironică faţă de ei, Vergiliu pătrunde profund în lumea lor interioară, reliefînd-o cu toată seriozitatea şi chiar cu patetism. Descrierea vieţii idealizate de la ţară, departe de lumea modernă, armonia şi calmul universului cîmpenesc reflectă indirect tendenţiozitatea lui Vergiliu, ce condamnă războaiele şi proslăveşte viaţa liniştită instaurată după venirea la putere a lui Octavian August.

Georgicele, o altă operă a lui Vergiliu, este un poem didactic, apropiat de eposul didactic al lui Hesiod. Alcătuit din patru cărţi, descrie muncile agricole într-o manieră idealizată. De fapt, *Georgicele* au fost scrise la îndemnul lui Octavian August şi al lui Mecena, în scopul de a prezenta viaţa de la ţară şi muncile agricole ca pe o existenţă ideală a omului, în raport cu războaiele ce ruinaseră gospodăriile ţărăneşti şi satele.

Capodopera care i-a adus lui Vergiliu faima universală este, însă, poemul epic *Eneida*, în care şi-au găsit expresia adecvată concepţiile sale social-politice şi măiestria sa artistică.



Vergiliu s-a născut în localitatea Andes, lîngă Mantua (în prezent Mantova), în nordul Italiei. A învăţat în oraşul Cremona, apoi la Mediolanum (Milano). Venind la Roma în anul 50 î.Hr., învaţă la o şcoală de retorică. Dar o abandonează, fiind atras de filozofia epicureică, ce „invadase întreaga Italie“ atunci, precum constata Cicero.

Vergiliu s-a apropiat de filozoful epicurian Siron, care trăia într-o vilă nu departe de Neapole. După moartea acestuia, Vergiliu a cumpărat vila şi livada de lîngă ea, mutîndu-se acolo cu traiul. La Roma venea rar, preferînd un mod de viaţă retras şi modest în acest colţ de ţară de o rară frumuseţe. Pe lîngă filozofia lui Epicur, Vergiliu a fost pasionat şi de

La baza *Eneidei* se află mitul despre eroul troian Enea, cunoscut în Italia din cele mai vechi timpuri, care, după războiul greco-troian, a părăsit Troia şi, la îndemnul zeilor, a venit pe pămînturile italice, punînd temelia viitoarei Rome. Aşa se explică şi faptul că viţele nobile, familiile bogate romane căutau să-şi restabilească arborele genealogic, revendicîndu-se ca descendente ale lui Enea. Însuşi neamul Iuliilor, din care se trăgea şi August, şi-a stabilit genealogia din Ascaniu-Iuliu, fiul lui Enea. *Eneida* este alcătuită din 12 cărţi, împărţite în două părţi. Prima parte cuprinde cărţile 1–5, în care se povesteşte despre fuga lui Enea din Troia incendiată, despre rătăcirile lui pe mare şi despre aflarea sa la Cartagena, la curtea Didonei, de care se îndrăgosteşte, dar datoria îl obligă să o abandoneze şi să-şi urmeze drumul, Didona părăsită punîndu-şi capăt zilelor. Partea a doua (cărţile 7–12) este consacrată relatării despre războaiele pe care Enea le-a purtat în Italia, poemul încheindu-se cu victoria lui Enea asupra conducătorului italic Turnus. Cartea a 6-a constituie o verigă de legătură între aceste două părţi şi descrie aflarea lui Enea în împărăţia morţilor, unde se întîlneşte cu tatăl său Anchise. Prin faţa lor se perindă sufletele viitorilor urmaşi italici pînă la contemporanii lui Vergiliu şi ai lui August. Poetul demonstrează, astfel, originile mitice ale poporului său.

Vergiliu a fost un admirator al lui Homer, a cărui operă a studiat-o, inspirîndu-se din ea. *Eneida* uneşte parcă într-un singur poem *Iliada* şi *Odiseea*, prima parte a *Eneidei* amintind mai mult de *Odiseea*, a doua – de *Iliada*. În *Eneida* atestăm elemente preluate de la Homer şi adaptate noului poem: povestirea lui Enea despre rătăcirile sale la ospăţul dat de Didona ne duce cu gîndul la povestirea lui Odiseu la curtea regelui Alcinou, scenele de luptă din partea a doua a *Eneidei* amintesc de cele din *Iliada*, încăierarea dintre Enea şi Turnus seamănă cu cea dintre Ahile şi Hector, enumerarea triburilor italice aminteşte de vestitul „catalog al corăbiilor“ din *Iliada*, existenţa planurilor pămîntean şi olimpian în desfăşurarea evenimentelor etc. În timp ce *Iliada* întruchipează asediul cetăţii, iar *Odiseea* – recuperarea cetăţii, *Eneida* redă fondarea, întemeierea cetăţii.

În pofida acestor similitudini, Vergiliu nu este un imitator. Îndărătul legendei transpare la Vergiliu lumea reală, prezentul se vede prin prisma viitorului. Ca şi celelalte opere vergiliene, *Eneida* este un poem tendenţios, autorul glorifică Roma şi pe împăratul Octavian August. Deşi e îmbrăcat în haină mitologică, iar evenimentele sînt plasate într-un trecut îndepărtat, poemul este pătruns de spiritul realităţilor romane, redate prin diferite prevestiri, proorociri. Scenele de bătălie amintesc de cele din războaiele civile. Vergiliu apare ca un patriot, elogiind, prin chipul şi faptele lui Enea, istoria şi virtuţile poporului roman, imprimîndu-le o dimensiune ideologică şi artistică. Enea este sinteza a două modele de eroi epici – Ahile şi Odiseu, cu adînci semnificaţii în contextul epocii augustine. Poetul împleteşte istoria cu mitologia, trecutul cu prezentul, variind registrele emoţionale: de la solemn şi patetic – la liric şi dramatic. Vergiliu introduce elemente noi în poemul epic, ce îl fac deosebit de cel homeric, şi pregăteşte calea spre eposul eroic medieval din literaturile europene.

poezia neotericilor, îndeosebi de Catul, din care se inspiră în primele sale versuri (culegerea *Catalepton*). Vergiliu a scris trei opere principale: culegerile *Bucolice* şi *Georgice* şi poemul *Eneida*, la care a lucrat mai mulţi ani, încheindu-l în anul 19 î.Hr., fără a fi satisfăcut de ceea ce scrisese. După aceasta a plecat în Grecia, însă la întoarcere, venind împreună cu Octavian August, care făcea şi el cale întoarsă din Grecia, Vergiliu s-a îmbolnăvit grav şi a murit în portul Brundisium. A fost înmormîntat la Neapole, pe epigrama lui funerară fiind scris: „*La Mantua m-am născut, în Calabria am murit. Neapole pulberea mi-o păstrează. Am cîntat imaşuri, arături, căpetenii*“. Vergiliu rugase cu limbă de moarte ca prietenii săi Varrius şi Tucca să ardă *Eneida*, considerînd-o neterminată, dar, la insistenţa lui Octavian, poemul a fost editat şi a ajuns, astfel, pînă în zilele noastre. Aceiaşi prieteni au scris şi cartea *Despre caracterul şi deprinderile lui Vergiliu*, care nu s-a păstrat, dar datele şi relatările din ea au fost preluate de biografii lui Vergiliu, care le-au perpetuat pentru posteritate.

Teorie literară

Egloga este o specie a poeziei antice care aminteşte poezia bucolică (pastorală) şi reprezintă un poem scurt, uneori sub formă de dialog între păstori sau între un păstor şi o păstoriţă, evocînd viaţa păstorilor în sînul naturii, iubirea etc.

Bucolica V

„Nimfele plîngeau pe Dafnis, mort de-o moarte nemiloasă.
Voi, aluni, aţi fost atunce martori bocetului lor,
Şi voi, apelor, atunce cînd, pe bietul lor fecior,
Muma lui, îmbrăţişindu-l, blestema şi zei, şi stele…
Presăraţi cu flori pămîntul, umbră la fîntîni făceţi-i
Voi, păstorilor, lui Dafnis; el vrea asta de la voi.
Faceţi-i mormînt şi scrieţi pe mormîntul lui apoi:
„Eu sunt Dafnis; din pădure slava mea urcă la stele,
Paznic de mioare mîndre şi mai mîndre decît ele“.

Eneida

Cîntul întîi

Eu arme cînt acum şi pe bărbatul
Cel care, de pe plaiurile Troiei,
El, cel dintîi, veni mînat de soartă
Pe ţărmurii lavinici, în Italia.
Mult timp l-au aruncat pe dînsul zeii
Şi pe uscat, şi pe adîncul mării
Din pricina mîniei ne-mpăcate
A aprigei Iunone. Multe încă
A suferit şi în război, pe urmă,
Cetatea pînă s-o întemeieze
Şi zeii pînă să-i aducă-n Laţiu:
Aşa născutu-s-a latina gintă,
Aşa părinţii noştri de la Alba
Şi zidurile Romei celei nalte.
O! Muză, spune-mi mie din ce pricini,
Ce voie i-a fost frîntă, ce durere
O mistuia pe-a zeilor regină,
De l-a împins pe-un om vestit în lume
De cuvios să treacă prin atîtea
Primejdii şi să-ndure-atîtea chinuri?..
Dar auzise ea că se va naşte
Din sîngele troian o seminţie,
Ce va dărma cetatea titiană,
Şi că din el cîndva o să răsară
Întru risipa Libiei poporul
Trufaş în luptă, domn a toată lumea…

Cîntul al şaselea

„Acuma hai, ce glorie-nsoţi-va
De-aci-ncolo troiana seminţie,
Ce strănepoţi pe tine mi te-aşteaptă
Din ginta cea italică. Ce suflete
Ilustre au să poarte-al nostru nume,
Aceste toate ţi le-oi spune ţie
Şi soarta ta îţi voi dezvălui-o…
Turna-vor alţii mai cu-ndemînare
Statui de-aramă ce răsuflă parcă,
(Eu unul cred) şi chipuri vii vor scoate
Din marmură; vor cuvînta mai bine;
Vor măsura pe cer colindul stelelor,
Vor spune cînd răsar pe boltă ele:
(Să-ţi fie arta), lumea tu s-o cîrmui
Şi pacea s-o aşezi între popoare:
Pe cei supuşi puterii tale iartă-i!
Pe cei trufaşi supune-i cu puterea!“

(Trad. de Teodor Naum)

Chestionar pentru lectură comentată

- Prin ce se aseamănă *Bucolica a V-a* cu balada *Mioriţa*?
- Spuneţi cine este bărbatul pe care autorul îl cîntă în *Eneida*?
- Cu cine dintre eroii homerici se aseamănă Enea din poemul lui Vergiliu?
- Identificaţi versurile în care autorul se referă la originile Romei.
- Citiţi fragmentul din cîntul al şaselea şi spuneţi la cine se referă Anchise, tatăl lui Enea?
- Comentaţi utilizarea timpurilor verbelor din aceste versuri.

Quintus Horatius Flaccus (65–8 î.Hr.) este al doilea mare poet al tendinţei oficiale în literatura latină din perioada principatului. În tinereţe el a împărtăşit ideile republicane, însă s-a împăcat ulterior cu principatul, deşi s-a retras din politică şi a trăit modest. Modul de viaţă a determinat temele şi motivele poeziei sale, reunite sub genericul înţelepciunea sau filozofia horaţiană, unele devenind celebre: *aureas mediocritas, aequam servare mentem, carpe diem, vanitas vanitatum, fugit irreparabile tempus*.

Cele patru opere fundamentale ale poetului sînt: *Epode, Satire, Ode* şi *Epistole*. Horaţiu a demonstrat o orientare mai curînd filozofică, meditativă, decît emoţională. *Epodele* abordează o tematică politică, dar şi poezii în care sînt atacaţi unii contemporani, în spirit arhilohian. În *Epode* se observă tendinţele dominante în cărţile reunite sub titlul generic *Satire*, axate pe momente autobiografice, dar şi pe teme literare. Majoritatea satirelor au un caracter filozofico-moral, Horaţiu exprimînd un principiu al înţelepciunii sale – de a te mulţumi cu puţinul, de a fi moderat în toate. Asta însemna o formă de acceptare a regimului lui August, întîlnită la mai mulţi contemporani, ce dădea iluzia independenţei şi a libertăţii în acţiuni. O mare diversitate tematică atestăm în *Ode* – patru cărţi de poezii lirice, în care pot fi evidenţiate ode politice, filozofice, erotice etc. Horaţiu elogiază curajul, dreptatea, cinstea, simţul civic, promovează principiile unei vieţi moderate, dar cu trăirea intensă a clipei. O atenţie aparte merită oda literară *Mi-am ridicat statuie…*, în care poetul îşi prezintă meritele şi spune că a fost primul ce a pus în poezie „eoliana armonie“, afirmînd: „Eu n-am să fiu răpus în întregime, / Va vieţui ce e mai bun din mine“. În *Epistola către Pisoni* (cunoscută şi ca *Arta poetică*) Horaţiu are ca obiectiv principal restabilirea interesului pentru forma şi meşteşugul artistic, care încă nu exista în poezia latină. Autorul abordează un şir de probleme generale referitoare la conţinutul şi la forma operei literare, la genurile şi speciile literare, insistînd asupra necesităţii respectării unor principii şi reguli menite şi să instruiască, şi să delecteze cititorul. Horaţiu a contrubuit şi la organizarea sistemului de valori în conştiinţa romană: restaurarea tradiţiilor, glorificarea zeităţilor protectoare, morala realistă bazată pe criteriul raţiunii, condamnarea exceselor, idealul vieţii echilibrate, caracterul efemer, trecător al lumii, păstrarea echilibrului sufletesc, conjugat cu trăirea în prezent, triumful poeziei ca mod de existenţă, supremaţia raţiunii asupra forţei ş.a. Opera lui Horaţiu a transmis valorile clasicismului augustin în cultura europeană (Renaşterea, clasicismul). Motive horaţiene sînt evidente în poezia lui Eminescu.

Arta poetică

Voi care scrieţi, luaţi subiect pe măsura puterii
Voastre şi mult chibzuiţi ce vă pot purta sau vă refuză
Umerii. Celui ce alege materia după putinţă



Horaţiu este originar din Venusia. Era fiul unui libert, adică al unui fost sclav şi, după cum scrie G. Călinescu, „Horaţiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate“, deoarece, „într-o lume împărţită în clase definite, condiţia lui morală nu era uşoară“. Tatăl său a depus toate eforturile pentru a-i da fiului studii excelente. A studiat la Roma şi la Atena, luînd cunoştinţă temeinic de filozofia şi literatura greacă pe care le-a valorificat apoi în creaţia sa. La Atena l-a cunoscut pe Brutus, unul dintre conducătorii conjuraţiei împotriva lui Caesar, şi Horaţiu se înrolează în armata republicanilor, comandînd chiar o legiune în timpul luptei de la Philippi (42 î.Hr.). După înfrîngerea republicanilor şi venirea la putere a lui Octavian, revine la Roma în urma amnistiei acordate de triumviri, se angajează ca grefier, dar abandonează în curînd slujba, dedicîndu-se literaturii. După ce a fost introdus în cercul lui Mecena, a început calea anevoioasă a împăcării lui Horaţiu cu principatul. Devenind adeptul lui August şi bucurîndu-se de sprijinul lui Mecena, Horaţiu nu acceptă să-şi jertfească independenţa şi libertatea, să scrie pe placul puterii, adoptînd o poziţie de mijloc (*aureas mediocritas*), prudentă, preferînd să trăiască departe de Roma, la o moşie de la Tibur, pe care o primise în dar de la

Mecena. Experienţa personală îi sugerează lui Horaţiu şi o anume filozofie a vieţii, numită „înţelepciunea horaţiană“, printre principiile acesteia evidenţiindu-se: vestita „*aureas mediocritas*“, o situare justă între două extreme, pentru a nu bate la ochi; măsura în lucruri, în toate există limite („*est modus in rebus*“); mulţumirea cu puţinul, să nu doreşti mai mult decît e de ajuns („*quod satis est*“); bucuria vieţii modeste de la ţară, îndemnul de a trăi clipa („*carpe diem*“), care se află la baza tuturor operelor poetului. După moartea lui Vergiliu, Horaţiu rămăsese cel mai mare poet al Romei şi i s-a poruncit compunerea imnului aşa-numitelor „jocuri seculare“, în care Horaţiu îl proslăveşte pe Octavian şi reformele acestuia, lucru pe care poetul îl făcea mai rar înainte.

Nu-i va lipsi bogăţia-n cuvinte, nici ordinea clară,
Ordinea (sau eu mă-nşel) are-această virtute, acest farmec
Că autorul promisei poeme ne spune îndată
Ceea ce-ndată-i de spus, că pe multe le lasă, le-amînă
Pentru moment, una-i place, pe alta o dispreţuieşte.
Prin legătura prudentă şi fină-a cuvintelor, iarăşi,
Capeţi distincţie-n scris, dacă, prin iscusită-mbinare,
Faci dintr-un mai vechi cuvînt unul nou. De cumva e nevoie
Proaspete nume să dăm unor lucruri ce-n umbră-au rămas, noi
Vom făuri chiar cuvinte de care Cethegii cu şorţuri
N-au auzit, şi permisă va fi libertatea discretă;
Şi-apoi cuvintele noi, nou create, găsi-vor primire
Dacă, în chip cumpătat, din izvor grec se trag. Cum adică?
Ceea ce le-a-ngăduit lui Caeciliu şi Plaut romanul
Va refuza lui Vergiliu şi Variu? Urît eu de ce sînt
Pentru un pic ce-l pot face, cînd limba lui Cato şi Enniu
A-mbogăţit al strămoşilor grai şi numiri noi de lucruri
A născocit? S-a dat voie şi pururea se va da voie
S-aduci în limbă – un cuvînt însemnat cu a vremii pecete…
S-a disputat dacă face natura sau arta poema
Demnă de laudă. Munca lipsită de-o vînă bogată
Cum şi talentul incult nu văd ce-ar folosi, într-atît de
Mult se cer una pe alta şi prieteneşte se leagă.

(Trad. de I.C. Niculescu)

Sclavului său

Nu vreau ram de tei împletit cunună.
E un fast persan, nu-l doresc, copile.
Nu mai căuta trandafiri de toamnă
Pentru stăpînu-ţi.
Ţie, ce-mi slujeşti cu atîta rîvnă,
Mie, care beau sub umbrarul viţei –
Mirtul cel modest ni se potriveşte
Cu mult mai bine.

(Trad. de Constantin Condrea)

Exegi monumentum

Un monument nălţat-am, care mai veşnic e decît arama
şi-atît de nalt, cum nu-s înalte nici piramidele regeşti;
pe el nici ploaia rozătoare, nici vînt năpraznic nu-l dărîmă
şi nu îl vor clinti nici anii să îi socoteşti
cum trec în şiruri nesfîrşite cu clipele ce fug mereu.
Nu voi muri întreg: din mine o parte, partea cea mai mare
va-nvinge Moartea şi, prin slava ce-mi vor înălţa urmaşii, eu
în orice veac la fel de tînăr voi creşte fără încetare.

(Trad. de N.I. Herescu)

AMINTIŢI-VĂ

Numiţi cîteva poezii ale lui Eminescu în care este evidentă valorificarea unor teme şi motive din creaţia lui Horaţiu.

„Poezia lui Horaţiu nu e o abstracţie filozofică, ci un tablou literar al timpului.“
GEORGE CĂLINESCU

Chestionar pentru lectură comentată

- Evidenţiaţi motivul principal în poezia *Sclavului său*.
- Numiţi cîteva poezii din creaţia lui Eminescu în care este prezent acelaşi motiv.
- Comentaţi versurile din oda a XXX-a (*Exegi monumentum*), evidenţiind ideile pe care le exprimă poetul despre opera sa.
- Citiţi atent fragmentul din *Arta poetică* (*Epistola către Pisoni*) şi spuneţi ce trebuie să facă un poet pentru a realiza o operă de artă?
- Cum trebuie, în opinia lui Horaţiu, să procedeze un poet cu cuvintele?
- Ce contează mai mult la realizarea unei opere de artă: talentul sau munca?

Teorie literară

Epoda provine din grecescul ***epodos*** (*epi* – „asupra", „la sfîrşit" şi *ode* – „cîntec"). Iniţial, se numea drept epodă în lirica greacă antică un tip de vers.

Poezia elegiacă este cultivată de mai mulţi poeţi latini, evidenţiindu-se Tibul, Properţiu şi Ovidiu, toţi avînd o atitudine critică faţă de principat. Spre deosebire de Vergiliu şi Horaţiu, poeţii elegiaci îşi formează o lume a lor, opusă celei oficiale. Ei cultivă o poezie erotică, cerînd respect pentru sentimentele omului. Elegia de dragoste se deosebeşte de cea greacă: dacă elenii îi imprimau note sociale, la romani elegiile aveau un caracter intimist, anticipîndu-le pe cele din timpurile noi. Lirica elegiacă latină are trăsături specifice şi constante: un sistem tipic de personaje (de regulă, un poet sărac, iubita lui, un soţ sau admirator bogat, o slujnică-mijlocitoare) şi de situaţii, în care personalitatea poetului şi împrejurările vieţii se dispersează în ficţiunea datorată canonului elegiac. Poeţii elegiaci îşi reunesc poeziile în cicluri sau cărţi dedicate iubitelor, ce apar cu pseudonim. Tibul îşi consacră versurile Deliei şi lui Nemeris, Properţiu – Cynthiei, Ovidiu – Corinei, femeile iubite fiind numite *domina* (doamnă). Aspectul va fi reluat de poeţii medievali, trubadurii şi minnesängerii dedicîndu-şi poeziile doamnelor inimilor lor, proslăvindu-le virtuţile şi calităţile nobile.

Opera lui **Publius Ovidius Naso** (43–17 î.Hr.) depăşeşte, desigur, cadrul îngust al poeziei elegiace, ea fiind mult mai vastă şi mai variată. Scrierile sale constituiau în poezia latină o tendinţă opusă celei oficiale şi pot fi împărţite în trei perioade.

Prima perioadă e marcată de tema iubirii, realizată în diferite registre, genuri şi specii poetice. Ovidiu manifestă spirit de observaţie şi un viu interes pentru realitatea din jur, creînd un nou tip al elegiei de dragoste, diferită de cea a lui Tibul sau Properţiu. Aşa sînt scrise *Amorurile*, în care tema iubirii este însoţită şi de glumă, rîs, ironie, sfidîndu-se legile şi regulile introduse de August în sfera moralei, a căsătoriei etc. Poetul manifestă un interes aparte pentru psihologia feminină. De la elegia de dragoste din *Amoruri* Ovidiu trece la epistola lirică pe teme mitologice. *Epistolele eroinelor* reprezintă o culegere de scrisori versificate ale eroinelor mitologice (Penelope, Briseis, Didona, Medeea, Fedra ş.a.) către soţii sau iubiţii ce le-au abandonat. Studiile la şcoala de retorică, exerciţiile bazate pe arta discursurilor (controversele şi svasoriile), atracţia pentru discursurile axate pe descrierea stărilor psihologice ale personajelor, puse în împrejurări neobişnuite, şi-au găsit expresia adecvată în aceste epistole, unde eroinele din mitologie erau scoase din cadrul eroic tradiţional, cunoscut tuturor, şi apropiate de psihologia femeilor contemporane. Impresionează arta caracterizării psihologice a Penelopei, Medeei, Didonei şi a altor eroine din scrisorile adresate lui Odiseu, Iason, Enea etc. Ovidiu a intenţionat să scrie şi răspunsurile adresanţilor, reuşind să compună doar trei scrisori de răspuns. În prima perioadă Ovidiu mai scrie două poeme didactice, adesea cu note hazlii şi glumeţe: *Arta iubirii*, un fel de manual de dragoste, cu un întreg cod de reguli de conduită, pentru tînărul îndrăgostit, în relaţiile cu femeia dragă, şi *Leacuri contra*



Ovidiu s-a născut la 20 martie, anul 43 î.Hr., în orășelul Sulmo, regiunea Abrutium, unde strada centrală îi poartă azi numele. Tatăl său era ecvestru de viţă nobilă. A studiat la Roma la o şcoală de retorică, arta oratorică fiind atunci în vogă. Ovidiu era atras de discursurile în care oratorul descria stări psihologice ale omului, le argumenta abil într-o naraţiune înveşmîntată cu cele mai alese expresii. A ocupat posturi publice, dar a preferat să se dedice poeziei. Căsătorit de foarte tînăr, s-a despărţit de prima şi de a doua soţie. A treia căsătorie, cu tînăra văduvă Fabia, a fost mai reuşită. Fabia avea trecere la curtea lui August, deşi Ovidiu nu era de acord cu reperele morale ale regimului. În anul 8 d.Hr. este trimis în exil la Tomis (azi Constanţa, România). S-au emis diferite opinii privind cauza surghiunului. Drept pretext oficial a fost *Arta iubirii*, carte ce nu i-a plăcut lui August, nemulţumit şi de atitudinea poetului faţă de regim şi de reforme. De la Tomis, Ovidiu trimite la Roma scrisori prietenilor şi soţiei, sperînd să intervină pentru a fi rechemat la Roma. Dar nu s-a schimbat nimic nici după moartea lui August. Ovidiu moare la Tomis. Nu se ştie locul înmormîntării. Doar inscripţia funerară, compusă de el, ce poate fi citită pe monumentul din piaţa ce îi poartă numele la Constanţa, ne spune că sub acea piatră zace Ovidiu – „cîntăreţul iubirilor gingaşe".

iubirii, cu sfaturi îndrăgostiţilor, cărora, pentru a se „lecui" de iubire, li se recomandă plăcerile vieţii de la ţară. *Despre cosmetice,* un soi de tratat de îngrijire a feţei, denotă opţiunea poetului pentru frumuseţea naturală, nealterată de farduri sau soluţii tămăduitoare.

În a doua perioadă a creaţiei poetul latin este preocupat de tezaurul de legende, mituri, credinţe, obiceiuri ale romanilor, pe care le valorifică în două opere importante din această perioadă: *Fastele* şi *Metamorfozele*. Scrise sub influenţa evidentă a *Pricinilor* lui Callimah, *Fastele* reprezintă un fel de calendar al datinilor şi obiceiurilor poporului roman. *Metamorfozele* se impun ca o operă poetică excepţională, un vast poem epic, în care se dezvăluie nu numai forţa talentului său artistic, dar şi vasta sa erudiţie în materie de mituri şi legende. Ovidiu a adunat, ordonat şi prelucrat poetic, în 15 cărţi, ce alcătuiesc *Metamorfozele*, vreo 250 de mituri şi legende despre prefacerea oamenilor în alte făpturi sau obiecte neînsufleţite (plante, flori, arbori, stînci, constelaţii), de la crearea lumii pînă la prefacerea lui Iuliu Caesar în cometă. În plan filozofic, *Metamorfozele* demonstrează că Ovidiu era la curent cu concepţia despre transmigraţiunea sufletelor (metempsihoza) a lui Pitagora, pe care o expune la începutul cărţii a 15-a. În *Metamorfoze*, impresionează măiestria artistică a poetului, fantezia sclipitoare, sensibilitatea şi fineţea, semnificaţiile de profundă umanitate ale celor mai multe episoade (de exemplu, despre Narcis, despre Orfeu şi Euridice, despre Piram şi Tisbe, despre zborul lui Dedal şi Icar, despre Pygmalion, despre cele patru vîrste ale omenirii ş.a.).

Perioada a treia a creaţiei lui Ovidiu cuprinde elegiile scrise în exil, la Tomis, reunite în culegerile intitulate *Tristele* şi *Ponticele*. Ele prezintă o mare diversitate de motive şi teme, cu accentele puse pe propriile sentimente sincere: tristeţe, melancolie, frică, dor de casă, durere, revoltă, mînie etc., din care transpare poetul exilat şi stările-i sufleteşti. O semnificaţie aparte o au versurile dedicate peisajului Pontului Euxin şi traiului localnicilor, al strămoşilor noştri, Ovidiu fiind unul dintre puţinii mari poeţi ai lumii, ce i-a eternizat în poezie (*Iarna la Tomis*), astfel, ultimele creaţii ale poetului avînd şi o importanţă documentară pentru istoria neamului nostru.

Metamorfoze

Orfeu şi Euridice

...Foarte atent ascultînd vorba lui şi al strunelor bocet,
Lacrimi de jale vărsînd, plîng a morţilor suflete pale...
Cică, de-al strunelor glas fermecate, plîngeau Eumenide
Ca niciodată în viaţă. Că nici Persefona, nici soţu-i
Rege-al Infernului, ruga nu pot ca să nu i-o-mplinească.
Iată că pe Euridice o cheamă; ea iese din umbră, –
Calcă încet şchiopătînd, cum se vede, piciorul o doare.
Şi, împreună cu dînsa, Orfeu a primit învoială:
„Pînă nu treci de cîmpiile Aver, – în urmă n-ai dreptul
Ca să priveşti – de n-asculţi, ţi se ia înapoi daru-acesta".

Urcă-n tăcere amîndoi cărăruia abruptă, spinoasă.
Bezna-i învăluie-n drum cu o şoaptă de taină şi smoală.
Iată-i, aproape că stau cu piciorul pe-a terei hotare, –
Însă, de teamă că ea va rămîne în urmă, sau poate,
Dornic s-o vadă – priveşte-ndărăt: ea pe dată dispare.
Mîinile-ntinde cătînd a braţelor ei fierbinţeală,
Dar în deşert a cuprins doar a vîntului rece suflare...

(Trad. de Iuliu Cîrchelan)

Iarna la Tomis

...Cînd vine însă iarna cea tristă şi cumplită,
Şi geru-mbracă ţara în albul lui veşmînt
Şi cînd la miazănoapte e crivăţ şi ninsoare
Atunci să-i vezi pe barbari de viscol doborîţi!
Nici soarele, nici ploaia nu pot topi zăpada,
Şi crivăţul o-ngheaţă:
Ea-n veci nu se mai ia;
Nu s-a topit cea veche şi vine alta nouă
Şi-n multe părţi rămîne omăt din două ierni
Şi-aşa de tare-i vîntul, că dezgoleşte case
Şi turnurile-nalte le surpă la pămînt.
Atunci, de frig barbarii îşi pun pe ei cojoace,
Îşi pun iţari, nu-şi lasă decît obrazul gol,
Iar ţurţurii de gheaţă le zuruie în plete,
De albă promoroacă scînteie barba lor,
Aice vinu-ngheaţă şi el păstrează chipul
Ulciorului, şi nu-l bei, ci-l fărîmi în bucăţi!...

Scrisoare soţiei

...Va rătăci, străină, o umbră de roman!
Tu oasele-ntr-o urnă să mi le-aduci acasă.
Încalte după moarte să nu mai fiu pribeag!
Nu te opreşte nime, tebana Antigona
Şi-a îngropat un frate, călcînd porunci regeşti.
Cu pulbere şi frunze de-amom tu să le-amesteci
Şi să le pui în groapă, afară din oraş.
Cu slove mari pe urmă, tu sapă-aceste versuri
Pe marmur, să le vadă grăbitul trecător:
„Eu care zac aice sunt Naso, cîntăreţul
Iubirilor gingaşe, răpus de-al meu talent.
O! Tu, ce treci pe-alături, dac-ai iubit vreodată,
Nu-ţi fie greu a zice: să-i fie somnul lin!"
Pe piatr-ajunge-atîta! Căci operele mele
Vor fi un mult mai mare, mai trainic monument.
Deşi mult rău făcură poetului, cred însă
Că ele-un nume veşnic prin veacuri îi vor da...

(Trad. de Teodor Naum)

„În autorii antichității, plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite și care vor rămîne pururi tineri, găsim un remediu în contra regresului intelectual."
MIHAI EMINESCU

„Un mare poet trăieşte pentru posteritate în forme mereu schimbate şi prin tot alte şi alte aspecte ale operei lui. Căi noi de acces către producția poeților se deschid fiecăreia din epocile care încearcă să se apropie de ei. Această cale, în ce-l priveşte pe Ovidius, pare a fi astăzi realismul său psihologic şi social."
TUDOR VIANU

„Literatura latină, la început mult debitoare celei greceşti, şi-a creat în curînd o personalitate proprie, cu totul originală, în decursul istoriei poporului roman. Epoca republicană, apoi cea a principatului lui August, în fine epoca imperială, au creat o literatură care a reflectat evenimentele, realitățile, situațiile, emițînd şi judecățile scriitorilor asupra acestor fapte."
OVIDIU DRIMBA

Chestionar pentru lectură comentată

- Expuneţi, pe scurt, legenda despre Orfeu şi Euridice.
- Citiţi fragmentul din *Orfeu şi Euridice* şi evidenţiaţi particularităţile artistice.
- De ce Ovidiu scrie că Euridice „calcă încet şchiopătînd, cum se vede, piciorul o doare"?
- Comentaţi în fragmentul din *Iarna la Tomis* măiestria poetului în a descrie iernile în ţara geţilor.
- Comparaţi testamentul lui Ovidiu din *Scrisoare soţiei* cu versurile lui Horaţiu din *Exegi monumentum*, evidenţiind asemănările şi deosebirile.

Momente ale receptării

Receptarea scriitorilor Romei antice în spaţiul cultural românesc începe odată cu afirmarea latinităţii noastre de către cronicarii moldoveni. Primele încercări de traducere din poezia latină în limba română ţin de secolele XVII–XVIII (M. Costin, D. Cantemir, N. Costin). Din opera lui Horaţiu vor traduce în secolul al XIX-lea Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu, M. Eminescu, Al. Odobescu ş.a.; din cea a lui Ovidiu – V. Aron, I. Burac, T. Cipariu, C. Conachi, B.P. Hasdeu, Şt. Vârgolici ş.a.; din cea a lui Vergiliu – V. Aron, I. Heliade Rădulescu, V. Pop, Gr. Grandea, M. Străjan ş.a. Numărul şi calitatea traducerilor au sporit în secolul al XX-lea prin versiunile lui G. Coşbuc, N. Pandelea, G. Murnu, E. Lovinescu, D. Murăraşu, T. Naum (din Vergiliu), C.I. Niculescu, I. N. Herescu, T. Costa, A. Densusianu, G. Pop (din Horaţiu), T. Naum, E. Camilar (din Ovidiu). La Chişinău au tradus din poezia latină Paul Mihnea, Constantin Condrea, Pavel Boţu, Iuliu Cîrchelan ş.a. Unele texte traduse din literatura latină au fost incluse în crestomaţia *Literatura universală. Grecia şi Roma antică* (Chişinău, 1968).

Receptarea critică a început cu articole despre poeţii latini publicate în presa periodică din secolul al XIX-lea. În secolul al XX-lea apar şi studii, prefeţe, semnate de cunoscuţi critici şi istorici literari, inclusiv monografii, precum sînt cele despre Ovidiu ale lui N. Lascu şi O. Drimba.

Ecouri şi reminiscenţe din literatura latină se întîlnesc la scriitorii noştri din cele mai vechi timpuri. În poezia lui Miron Costin apar motive horaţiene (poemul *Viiaţa lumii*), ce se resimt şi în *Ţiganiada* lui I. Budai Deleanu. Sub influenţa odelor horaţiene Gh. Asachi a scris *Oda pentru fericirea patriei române*. Din Horaţiu se inspiră şi Vasile Alecsandri (poezia *În miezul nopţii*), dar, mai ales, Mihai Eminescu. Reminiscenţe ovidiene se întîlnesc la Miron Costin şi I. Budai Deleanu, la Gh. Asachi şi B. P. Hasdeu. Chipul lui Ovidiu apare în operele lui V. Alecsandri, N. Iorga ş.a. Le-au dedicat versuri poeţilor latini mai mulţi poeţii clasici şi moderni.

„Ambiția lui Ovidiu era de a face o operă adîncă. Sarcina eminamente serioasă pentru un poet era atunci să trateze despre *natura rerum,* ca Lucrețiu, pe care Ovidiu îl admira nespus, şi să demonstreze originea mitică şi divină a lui August. E ceea ce Ovidiu a încercat în *Metamorphoses,* care sînt, de fapt, o istorie fabuloasă a Universului, luînd-o *ab ovo.* Filozof, Ovidiu nu era, deşi nu i se poate tăgădui un anume entuziasm pentru problemele imense pe care i le ridică viața fenomenală. Facultatea lui dominantă este imaginația, adesea magnifică sau numai magnificentă, cu tendința spre colosal şi fastuos."
GEORGE CĂLINESCU

EVUL MEDIU

„Cultura şi civilizaţia modernă îşi au îndepărtatele origini în acea lungă şi neînchipuit de fertilă perioadă care a fost Evul Mediu. Formele fundamentale ale vieţii economice, evoluţia iobăgiei şi constituirea clasei burgheze, statele şi naţiunile, formarea unei civilizaţii general europene, germenii capitalismului, instutuţii sociale şi politice, apariţia oraşelor cu o nouă structură a vieţii citadine, şcolile profesionale şi universităţile, efervescenţa cercetării ştiinţifice, marile dispute din cîmpul gîndirii filozofice, definitivarea limbilor şi formarea literaturilor naţionale, două dintre stilurile cele mai importante din istoria artei, romanic şi gotic, – sînt tot atîtea fapte epocale generate din timpul frămîntatelor, dramaticelor şi, totodată, extrem de fecundelor secole ale Evului Mediu.“

OVIDIU DRIMBA

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:

- conceptul de literatură medievală;
- factorii ce au contribuit la constituirea şi dezvoltarea literaturii medievale;
- periodizarea literaturii medievale;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare), în baza valorilor artistice medievale;
- operele de referinţă ale literaturii medievale;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii medievale în spaţiul cultural românesc;

veţi fi capabili:

- să evidenţiaţi caracterul specific al literaturii medievale;
- să caracterizaţi concepţia despre lume şi despre om, care stă la baza literaturii medievale;
- să comentaţi cele mai reprezentative opere literare medievale;
- să surprindeţi idei preumaniste în operele medievale studiate;
- să identificaţi în literatura română reminiscenţe ale literaturilor medievale europene şi orientale;

veţi fi în stare:

- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra unor opere medievale;
- să promovaţi interesul pentru lectura unor valori literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi, ca rezultat al receptării şi cunoaşterii literaturilor medievale;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii medievale în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea în jurul vostru a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

LITERATURA EVULUI MEDIU

„Sinteza de cultură pe care o înfăţişează acest veac de mijloc (între căderea Romei la 476 d.Hr. şi căderea Bizanţului – Constantinopol la 1453 d.Hr.) ni se pare a avea o unicitate grăitoare pe planeta noastră, deoarece din ea mijeşte viitoarea Europă."

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Repere istorice şi culturale

Antichitatea se încheie în secolul al V-lea, odată cu prăbuşirea Imperiului Roman de Apus, urmare a migraţiunilor popoarelor germanice. Se trece la o perioadă nouă, numită de către umaniştii italieni Evul Mediu, fiind cuprinsă între Antichitate şi Epoca modernă. În Evul Mediu forma principală de organizare socială, economică şi politică a fost feudalismul. În condiţiile feudalismului are loc constituirea unor noi popoare, apar şi se dezvoltă oraşele, fărîmiţarea feudală este înlocuită treptat de procesul invers de centralizare statală şi de unificare teritorială, ce va conduce la constituirea monarhiilor absolute. Evul Mediu este marcat de numeroase războaie interne şi externe, revolte populare, cruciade, expansiuni etc. Caracterul ierarhic al societăţii feudale şi-a pus amprenta pe dezvoltarea culturii medievale. Deşi se consideră că Evul Mediu a fost o perioadă sumbră, cu multe probleme de ordin material şi spiritual, s-au dezvoltat, totuşi, filozofia şi ştiinţele, subordonate teologiei şi dominate de scolastică, dar influenţate şi de spiritul clasic, antic şi de cel oriental. Realizări remarcabile cunosc artele plastice, în special arhitectura religioasă. Se dezvoltă stilurile romanic, gotic, bizantin, iar în Spania – cultura arabă.

AMINTIŢI-VĂ

Cine erau aezii şi rapsozii antici? Comparaţi-i cu poeţii-cîntăreţi medievali (druizii, scalzii, barzii, jonglorii, juglarii, spielmanii etc.).

Asupra literaturii medievale au exercitat o influenţă considerabilă trei factori: creştinismul, creaţia populară şi tradiţiile antichităţii, chiar dacă ponderea fiecăruia nu este aceeaşi în toate literaturile şi în toate zonele geografice. Religia creştină şi biserica au jucat rolul principal în dezvoltarea literaturii medievale, concepţia religioasă despre om şi lume lăsîndu-şi amprenta asupra tuturor creaţiilor medievale. Atît în literaturile occidentale, cît şi în cele orientale se observă un şir de trăsături comune. Astfel, sînt aproape identice graniţele cronologice ale literaturii medievale şi periodizarea în interiorul Evului Mediu, ce cuprinde peste o mie de ani. Asemănătoare sînt genurile şi speciile literare cultivate, împărţite, de obicei, în superioare şi inferioare sau după stările sociale, criteriul ierarhiilor fiind de bază în epoca medievală în toate sferele vieţii societăţii, inclusiv în literatură. Există o literatură clericală şi o literatură de sorginte populară, democratică, există o literatură cavalerească (curteană) şi o literatură orăşenească. Alături de literaturile vechi apar altele noi, alături de limbile clasice, care îşi schimbă funcţiile, apar limbile popoarelor tinere, în care încep să se scrie opere. Literatura capătă un caracter alegoric, simbolic şi moralizator.

Literaturile orientale în Evul Mediu. În primele secole ale erei noastre începe o nouă perioadă în evoluţia literaturilor orientale.

Secolele IV–VIII reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea artei şi a literaturii indiene, o culme a căreia este creaţia celui mai mare poet al

Indiei – *Kalidasa*. Se presupune că ar fi trăit la sfîrşitul secolului al IV-lea – începutul secolului al V-lea, făcînd parte din grupul „celor nouă perle" – artişti şi filozofi de la curtea regelui Vikramanditya (380–413). I se atribuie mai multe opere, inclusiv drama intitulată *Sakuntala*. Subiectul este preluat din *Mahabharata*. Regele Dusyanta se căsătoreşte cu Sakuntala, fiica adoptivă a unui sihastru, pe care o găsise în pădure, unde se afla la vînătoare, dar, în curînd, o uită, iar ea pierde inelul primit de la soţ. Sakuntala îl naşte pe Bharata, iar după ce un pescar găseşte inelul pierdut de Sakuntala şi îl aduce regelui Dusyanta, acesta porneşte în căutarea ei şi o aduce la palat împreună cu copilul, căruia i se prezice că va stăpîni lumea. Este o piesă plină de lirism şi de graţie, de sentimente duioase şi de admiraţie profundă faţă de natură.

De perioada medievală a literaturii indiene ţine şi culegerea de povestiri cu caracter didactic *Panciatantra* (în traducere: *Cinci cărţi*). Capodopera reprezintă primul model de povestire înrămată, de origine folclorică. *Panciatantra* conţine povestiri cu caracter didactic, culegerea exercitînd o influenţă incontestabilă asupra fabulisticii orientale şi europene. *Panciatantra* oferă o amplă panoramă a vieţii societăţii indiene, denunţînd nedreptatea, corupţia, abuzurile, avariţia, decăderea morală a clasei avute şi susţine o concepţie despre viaţă bazată pe valoarea omului prin virtuţile acestuia. Influenţa cărţii se resimte în diferite capodopere universale, de exemplu, în *O mie şi una de nopţi* sau în *Decameronul* lui Boccaccio.

Din literatura chineză medievală se evidenţiază cîteva realizări ale poeziei din timpul dinastiei Tang (618–907), cînd China devine o mare putere a lumii. Caracterul nou al poeziei chineze ţine acum de împletirea universalismului tradiţional cu concreteţea şi cotidianul existenţei, caracteristică mai multor poeţi, printre care: **Li Po** sau **Li Bai** / **Tai Bai** (701–766) şi **Du Fu** sau **Tu Fu** (712–770). Li Po cultivă o tematică variată: iubirea, natura, clipa trecătoare, motive filozofice, sociale etc. Considerat drept cel mai mare poet chinez al tuturor timpurilor, Du Fu prin lirica sa socială, axată pe viaţa celor umili, condamnă nedreptăţile, glorifică trecutul.

DU FU

Moşneagul

Nu mai coboară
pacea pe pămînt.
Nici eu, un biet moşneag,
de ea n-am parte.
Feciorii şi nepoţii
nu mai sînt:
De ce te-ai îndurat de mine,
moarte?
Mă lepăd
de bătrînul meu toiag.
Nu mă căinaţi,
mi-s braţele vînjoase.
La hamul luptei
încă pot să trag.
Durerea asta de n-ar fi,
din oase.
Mai-marelui mă-nfăţişez,
fălos,
gata de cătănie,
pasămite.
Baba se vaietă
fără folos:
i-e frig în straiele
necăptuşite.
Oare mi-i scris
să n-o mai văd în veci?
Îmi e de ea,
că-i firavă şi slabă.
Pe-ntortocheatele-mi
de-acum poteci
să nu răcesc
mă-nvaţă biata babă.
Cetatea-i întărită
la Ceangan,
păzit e vadul
rîului în spume.
N-o să păţim
ca la Eceng mai an,
cînd fără rost
pieri atîta lume.
Ni-s date
întîlniri şi despărţiri.
N-am cum ghici
cînd le-a venit sorocul.
Cu ochii-nchişi,
furat de amintiri,
oftez: nu m-a prea răsfăţat
norocul.
Ard focuri mari
pe munţii megieşi:
o nouă oaste
stăpînirea strînge.
Cealaltă zace-n cîmp
leş lîngă leş
şi văile
s-au înroşit de sînge.
s-a stins
În ţară-al bucuriei glas?
Mă cheamă datoria:
calea-i una.
Colibă dragă, dulce sat,
vă las
şi teamă mi-i
că pentru totdeauna.

(Trad. de Ion Covaci)

„Du Fu îşi dispută cu Li Bai locul de frunte în ierarhia poeziei chineze clasice. „Cîmpul de forță“ instaurat de cei doi poeți dă configurația întregii poezii chineze clasice: *direcția Li Bai*, de inspirație liberă, daoistă, de visare şi exaltare romantică, şi *direcția Du Fu*, a ancorării în realitate, a eficienței confucianiste, a unui anume umor amar, dar tonic. Du Fu este de altfel poetul cel mai reprezentativ al specificului național chinez. Peregrinări, boală, sărăcie, eşec în viața publică, amărăciune, dar şi optimism şi forță definesc nu doar destinul personal al poetului, ci devin emblematice pentru acele vremi.“

FLORENTINA VIŞAN

Li Po (Li Bai)

Şopotul apelor

Abia s-aude unda
De mal cum s-a atins.

Îşi oglindeşte luna
De toamnă chipul stins.

Şi-atît e de adîncă
Tăcerea, că aud

Cum lotosul suspină
Pe-adîncul lac din sud, –

Şi parcă îmi şopteşte
Cu glasul stins, mereu,

De-adînca lui tristeţe
Şi mă-ntristez şi eu...

(Trad. de Eusebiu Camilar)

Chestionar pentru lectură comentată

- Citiţi poezia *Şopotul apelor*, evidenţiaţi tema principală şi caracterizaţi expresia artistică a poetului.
- Încercaţi să determinaţi cărei specii a genului liric îi aparţine această poezie.
- Citiţi poezia *Moşneagul* din ciclul *Satul Ceang* şi caracterizaţi tema centrală.
- Descrieţi portretul fizic şi moral al bătrînului.

În literatura persană un loc aparte îi revine poeziei din secolele X–XIV, reprezentată de mai mulţi poeţi de rezonanţă universală, cum ar fi **Rudaki** (c. 858–941), **Firdousi** (c. 934–1025), **Nizami** (1141–1209), **Omar Khayyam** (c. 1048–1131), **Saadi** (c. 1213–1292), **Hafiz** (c. 1326–1390) ş.a. Firdousi este autorul primului monument literar persan de importanţă universală – *Şah-name* (*Cartea regilor*), o adevărată epopee naţională (peste o sută de mii de versuri), prezentînd întreaga istorie, reală şi legendară, a poporului persan. Omar Khayyam, un mare poet, dar şi un mare om de ştiinţă, a cultivat forma poetică robai (robaiyyat) – nişte micropoeme sub forma unor catrene, exprimînd dezamăgire, tristeţe, scepticism cauzat de existenţa trecătoare a omului, dar şi îndemn la bucuriile şi la plăcerile vieţii. Poetul Saadi, autorul unor capodopere ca *Bustan* (*Livada cu fructe*) şi *Golestan* (*Grădina florilor*), a cultivat forme poetice precum gazelul, casîda, robaiul. Un maestru al gazelului a fost poetul Hafiz.

Literatura arabă medievală a dat lumii monumentala operă *O mie şi una de nopţi* (secolul al X-lea) – o culegere de povestiri şi poveşti, în care se reia forma povestirii înrămate, cînd o poveste-cadru serveşte drept pretext pentru celelalte. În *O mie şi una de nopţi* povestirea-cadru e cea a regelui Şahriar. Acesta, aflînd că soţia l-a înşelat şi dorind să se răzbune pe femei, se căsătoreşte de mai multe ori, decapitîndu-şi fiecare nouă soţie după prima noapte, pînă cînd înţeleapta fiică a vizirului, Şeherazada, îl încîntă cu poveştile sale, cărora le tot găseşte o continuare, naraţiunea prelungindu-se o mie şi una de nopţi, soţul, în cele din urmă, renunţînd s-o ucidă. La noi, această operă arabă a fost cunoscută iniţial prin intermediul cărţii populare *Halima*.

În ceea ce priveşte **literatura japoneză**, remarcăm contribuţia geniului poetic japonez prin cultivarea unor specii poetice de largă rezonanţă universală: cele numite *tanka* şi *haiku* – creaţii de formă fixă, de dimensiuni miniaturale, un fel de echivalent liric al stampei. Prima

Teorie literară

Gazelul este o poezie de origine orientală, cu caracter liric, erotic sau gnomic, în care rima de bază din primul distih (de fapt, monorima) se reia la sfîrşitul fiecărui distih următor: aa – ba – ca – da etc. Gazelul a pătruns şi în poezia europeană. La noi gazeluri au scris M. Eminescu, G. Coşbuc ş.a.

culegere de tanka ţine de secolul al VIII-lea, fiind *Cartea celor zece mii de foi*, alcătuită de **Otomo Yakamoti** (718–785).

Un maestru recunoscut al poeziei numite haiku a fost cel mai mare poet japonez **Matsuo Bashoo** (1644–1694). Îndărătul unor creionări rapide autorul de haiku exprimă o viziune instantanee şi intuitivă a realităţii, un fel de extaz poetic, de iluminare a sensului profund al lucrurilor, a valorii lor simbolice.

Otomo Yakamoti

Glicine – albastre
Oglindindu-se în lac –
Printre pietricele,
Pe fundul apei limpezi
Vezi pietre preţioase...

Matsuo Bashoo

Pojghiţa unui greier:
S-a mistuit în cîntec
cu totul.

***

Răţuşca fragilă
În chimonoul ei de puf…
O, de i-ar ţine cald!

(Trad. de Ion Acsan,
Dan Constantinescu)

Chestionar pentru lectură comentată

- Încercaţi să comentaţi imaginea din tanka lui Yakamoti.
- Descifraţi imaginile din haiku-urile lui Matsuo Bashoo.

Literatura europeană în Evul Mediu. În Evul Mediu a existat şi o literatură scrisă în limba latină care, într-un anumit sens, continua tradiţiile literaturii latine clasice. Cele mai importante contribuţii ale literaturii laice în limba latină revin poeziei carolingiene şi poeziei vaganţilor.

Poeţii vaganţi exprimă tendinţe anticlericale, se pronunţă împotriva normelor ascetice, cîntă bucuriile pămînteşti, veselia, petrecerile etc. Cunoscutul imn studenţesc *Gaudeamus igitur* vine tocmai din tradiţia poeziei vaganţilor.

Eposul eroic medieval. Cea mai veche poezie epică în Europa de după căderea Imperiului Roman aparţine celţilor. În condiţiile destrămării comunei gentilice şi ale statornicirii feudalismului capătă o largă răspîndire poemele epice în care, prin prisma unor viziuni mitologice sau în mod direct, sînt prezentate moravurile, principiile de viaţă, conflictele, idealurile epocii respective.

Indiferent de ţara şi de limba în care au fost compuse, poemele epice eroice medievale au un şir de particularităţi comune, principalele fiind:

1. La baza poemului epic eroic se află, de obicei, un eveniment istoric, transformat, uneori, în mod esenţial de către poeţii anonimi, ca exponenţi ai fanteziei poetice a poporului. Eposul eroic redă nu atît faptele istorice reale, cît spiritul şi răsfrîngerea lor în mentalul colectiv al epocii în care poemele au fost compuse;

Teorie literară

Casîda este o specie lirică în poezia orientală (arabă, persană, turcă), de caracter solemn, scrisă în cinstea unor personalităţi sau evenimente, amintind oda. Casîda a fost cultivată şi în Spania medievală, unde a fost adusă de arabi.

Robaiul este o specie a genului liric în poezia popoarelor orientale, reprezentînd un catren, avînd preponderent caracter filozofic, în care rimează versurile 1, 2 şi 4, versul 3 rămînînd în afara rimei. Uneori, după rimă, în cele trei versuri urmează *rediful*, adică repetarea unui sau a două-trei cuvinte.

Tanka este poezie japoneză cu formă fixă, alcătuită din cinci versuri împărţite în două strofe, una – superioară, de trei versuri (a cîte 5, 7 şi 5 silabe), şi alta – inferioară, de două versuri (a cîte 7 silabe fiecare), cu un total invariabil de 31 de silabe.

Haiku este o poezie japoneză cu formă fixă, reprezentînd prima strofă, de trei versuri (17 silabe), a poeziei *tanka*. Specia haiku a apărut în secolul al XVI-lea.

2. Poemele prezintă soarta unui neam sau destinul unui întreg popor, prin abordarea unor asemenea aspecte precum consolidarea statului, lupta împotriva duşmanilor din afară, răzmeriţele feudale ş.a.;

3. Statornicirea feudalismului şi a creştinismului au lăsat urme evidente în poemele epice, dar această influenţă nu a afectat simţitor baza populară a poemelor;

4. Poemele epice sînt opere de proporţii mari, cu subiecte desfăşurate şi complexe, cu multe personaje, a căror caracterizare psihologică se adînceşte, descrierile devenind mai ample.

Cel mai vechi monument al literaturii anglo-saxone este poemul *Beowulf*, care reprezintă o fază timpurie a eposului eroic.

Din eposul eroic francez, alcătuit din poeme numite *chansons de geste* (cîntece de vitejie), cel mai important şi mai măiestrit este *Cîntarea lui Roland*. Poemul francez întruneşte toate trăsăturile eposului eroic. Evenimentul istoric autentic pe care se bazează poemul (expediţia militară a lui Carol cel Mare în Spania în anul 778) este modificat esenţial şi reinterpretat din punctul de vedere al luptei Europei creştine împotriva lumii musulmane. În poem se regăsesc toate temele caracteristice eposului eroic: devotamentul vasalilor faţă de suzeran, o idee tipic feudală, apărarea patriei de duşmanii din afară. Ideea patriotică este prezentată, însă, ca o luptă a creştinismului împotriva păgînilor, ecou al cruciadelor. Răzmeriţele şi conflictele dintre feudali îşi găsesc expresia în uneltirile lui Ganelon şi ale adepţilor acestuia. Ciocnirea a două forţe opuse, întruchipate de Roland şi de Ganelon, evidenţiază componenta creştină a modelului eroic şi cea păgînă a personalităţii antagonistului. Asupra poemului şi-a lăsat amprenta şi cavalerismul, fără să-i fi estompat caracterul eroico-popular. Pentru poem sînt caracteristice simplitatea epică, naturaleţea povestirii, strofele monorime, folosirea epitetelor şi a formulelor tipice, hiperbolizarea evenimentelor, tonalitatea maiestuoasă, dar nu şi uniformă, formula rigidă a caracterelor, asprimea stilului, compoziţia episodică (cînturile) etc.

Poemul *Cîntarea lui Roland* evocă luptele francilor conduşi de Carol cel Mare împotriva sarazinilor (maurilor) care cuceriseră Spania şi ameninţau Franţa. Carol cel Mare îl trimite pe Ganelon cu o solie la regele Marsile din Zaragoza, dar Ganelon se dovedeşte a fi un trădător, spunînd că Marsile acceptă condiţiile impuse şi convingîndu-l pe Carol cel Mare să se întoarcă în Franţa. Ariergarda francilor, în care se află şi viteazul Roland, este atacată de sarazini în trecătoarea Roncevaux din munţii Pirinei. Roland sună prea tîrziu din cornul său fermecat pentru a-l chema în ajutor pe rege şi, deşi luptă eroic, este rănit şi moare. Regele îl găseşte mort, îi învinge apoi pe mauri şi îl pedepseşte pe trădătorul Ganelon. Fragmentul de mai jos descrie ultimele clipe din viaţa lui Roland.

Cîntarea lui Roland

Viteazul simte moartea ce-l cuprinde
Şi de la cap spre inimă-i coboară.
Dă fuga, subt un pin stingher se-ntinde,
Cu faţa spre pămînt, în iarba verde,
Sub el îşi pune sabia şi goarna;
Spre păgînime capul şi-l întoarce,
Ţinînd într-adevăr ca împăratul
Şi toţi ostaşii lui francezi să spună:
„Ca un viteaz pieri vestitul conte!“
Păcatele-şi destăinuie, smerit,
Dînd pentru ele Domnului mănuşa.
Roland îşi simte istovit veleatul.
Spre Spania, din vîrful unei măguri,
C-o mînă se izbeşte peste piept:
„Îndură-te şi iartă-mi, Doamne, toate
Păcatele – mai mari sau mai mărunte –
Ce-am săvîrşit de cînd venii pe lume
Şi pînă azi, cînd zac, lovit de moarte!“
Spre Domnul şi-a întins mănuşa dreaptă,
Un pîlc de îngeri către el coboară.
Roland viteazul zace subt un pin
Cu faţa către Spania întoarsă.
Încep prin minte amintiri să-i treacă:
Tot ce cu vitejie cucerise
Şi dulcea Franţă, cei cu el de-o viţă
Şi Carolmagnul, care îl crescuse…
Şi plînsul şi suspinele-l înving…

(Trad. de Aurel Tita)

Chestionar pentru lectură comentată

- Identificaţi în acest fragment trăsăturile eroului.
- Care sînt preocupările majore ale eroului înainte de a muri?
- Evidenţiaţi elementul religios şi explicaţi funcţia acestuia.
- Găsiţi figurile de stil.

Eposul eroic spaniol este reprezentat de poemul *Cîntarea Cidului*, care evocă lupta spaniolilor împotriva maurilor ce cuceriseră aproape toată Spania la începutul secolului al VIII-lea. Lupta de eliberare a ţării, recucerirea teritoriilor ocupate de mauri a fost numită *reconquista*. Poemul spaniol povesteşte despre faptele eroice ale unui personaj istoric, Rodrigo Díaz de Vivar, supranumit de mauri Cid (de la un cuvînt arab ce înseamnă „domn", „stăpîn").

Spre deosebire de Roland, Cid e prezentat multilateral, el este nu numai un bun vasal şi patriot, ci şi un soţ iubitor, un tată grijuliu, cadrul domestic în care este surprins eroul aproape egalînd cadrul războinic. Totodată, Cid, vasalul şi cavalerul, este arătat în conflict cu nobilii trufaşi, aroganţi, decăzuţi (infanţii de Carrión), reprezentînd forţa centrifugă a feudalilor, ostilă puterii regale. Cid triumfă asupra intrigilor de curte, apare ca un erou popular, accentul se pune pe umanitate, pe legăturile cu poporul, poemul afişînd o vădită tendinţă antiaristocratică. Modelul eroic este configurat în limitele verosimilităţii, ale realului, elementul fantastic nu mai joacă nici un rol. Lipsesc hiperbolizarea, miraculosul. Descrierile sînt realiste şi concrete, nu se întîlnesc metafore. În schimb, sînt prezente epitetele şi formulele tipice stilului epic.

În eposul eroic german se evidenţiază *Cîntecul Nibelungilor* în care găsim nu doar prelucrarea tardivă a vechilor poeme epice ale popoarelor germanice, ci şi o modificare esenţială a acestora sub influenţa literaturii cavalereşti. Apărut într-o societate feudală fărîmiţată, eposul german nu mai are în centru ideea unităţii naţionale, patosul patriotic, ci tema luptelor interfeudale, însoţită de răzbunări, trădări, lupte fratricide, măceluri etc.

Pe linia acestor poeme epice eroice se înscrie atît *Cîntecul oastei lui Igor*, cel mai cunoscut monument al literaturii medievale ruse, cît şi eposul eroic la români.

Literatura cavalerească. În secolul al XII-lea feudalismul se consolidează definitiv în ţările europene. Clasa dominantă în societate este alcătuită din nobili şi cavaleri, antrenaţi în războaie şi turniruri, ospeţe şi petreceri. Cavalerismul devine un atribut tipic al societăţii, transformîndu-se într-o adevărată organizaţie feudal-militară, cu regulamentele şi idealurile sale de castă, de cinste, de eroism şi de iubire. Cavalerul trebuia să corespundă unui cod de reguli şi exigenţe, să fie nu numai viteaz şi curajos, fidel suzeranului său, dar şi un om educat, elegant, galant.

Realitatea a generat o literatură exprimînd idealurile de viaţă ale cavalerismului care, la rîndul ei, a contribuit la consolidarea acestuia.

Literatura cavalerească s-a manifestat în poezie şi în roman, mai rar în proza scurtă. Cele mai valoroase opere le-a dat literatura franceză, apoi, sub influenţa ei, literatura germană, în celelalte, scrierile de factură curteană fiind reprezentate mai modest şi în forme specifice. Patria poeziei cavalereşti este sudul Franţei, regiunea Provenţa, care, la acea vreme, era mult mai avansată, în plan economic, politic şi cultural, decît alte provincii franceze. Apropierea Provenţei de Italia şi de Spania arabă a înlesnit avîntul ştiinţelor şi al artelor, mai ales al filozofiei şi al poeziei, iar puterea slabă a bisericii în sudul Franţei nu a stăvilit avîntul culturii laice, cu spiritul ei democratic.

Creatorii poeziei cavalereşti erau numiţi trubaduri în sudul şi truveri în nordul Franţei. Tematica este variată, domină, însă, dragostea şi faptele eroice cavalereşti. Trubadurii cîntă frumuseţea naturii şi dragostea pămîntească, idealul cavalerului războinic este înlocuit treptat cu unul estetic. Poezia devine „descoperire", „găsire" (trobar) a semnificaţiilor şi a armoniilor

sonore, un discurs ornat, dar şi încifrat adesea prin alegorie şi simbol. Succesele trubadurilor în materie de imagistică şi tehnică poetică reprezintă o adevărată revoluţie în poezie. Important este interesul trubadurilor şi al truverilor pentru frumuseţea materială şi pentru nobleţea interioară a sentimentelor, poezia cavalerească anunţînd, de fapt, începutul reabilitării omului şi a existenţei lui fireşti, atît de proprii literaturii prerenascentiste şi umaniste de mai tîrziu.

Varietatea tematică a liricii cavalereşti a condus şi la constituirea unor forme poetice variate, pe care le-am putea numi specii poetice. Cele mai frecvente sînt: canţona, alba sau obada, pastorela, sirventa, tensona sau tensonul, romanţa lirică, balada, tînguirea sau bocetul ş.a. Fiecare îşi are tematica şi particularităţile formale. Dintre poeţii trubaduri se evidenţiază Bernard de Ventadour, Jaufré Rudel, Guillaume de Poitiers, Piere Vidal, Marcabrus ş.a.

În alte ţări europene poezia cavalerească a urmat modelele provensale, adaptîndu-le unor condiţii specifice. O bogată moştenire poetică există în Portugalia şi Galicia (Spania). În Italia, ea s-a manifestat în creaţia poeţilor celor două şcoli celebre: şcoala siciliană şi şcoala „dulcelui stil nou". În Germania, această poezie se numeşte *Minnesang* (cîntec de dragoste), iar poeţii sînt numiţi minnesängeri. În secolul al XIII-lea poezia cavalerească intră în declin, fiind strîmtorată de noua poezie a burgurilor.

Romanul curtean sau cavaleresc cultivă o tematică asemănătoare celei din poezia cavalerească, însă apare ca element nou fantasticul preluat din folclor, în special din cel celtic. Autorii romanelor cavalereşti propagă idealul cavaleresc, dar îi şi distrează pe cititori prin relatarea aventurilor eroului. Ca şi în lirică, atestăm şi aici tendinţe preumaniste: elogierea bucuriilor lumeşti, interesul major pentru individualitatea omului, încrederea în perfectibilitatea umană, firescul afirmării individuale, respectul faţă de femeie ş.a.

Romanul cavaleresc medieval se consituie din mai multe cicluri. Cel mai important ciclu de romane cavalereşti este cel breton sau despre regele Arthur din Britania, numite şi romane despre isprăvile cavalerilor Mesei Rotunde. Printre acestea se evidenţiază: 1) *lais*-urile bretone, aparţinînd Mariei de France; 2) romanele despre Tristan şi Isolda; 3) romanele despre regele Arthur; 4) romanele despre sfîntul Graal.

În creaţia lui **Chrétien de Troyes**, creatorul romanelor cavalereşti despre regele Arthur, se disting două grupuri. În romanele primului grup (*Erec şi Enida*) dragostea este prezentată ca un sentiment firesc, liber de orice idealizare cavalerească şi rafinament, autorul insistînd asupra problemei compatibilităţii dragostei şi a faptelor vitejeşti, exprimînd ideea umanistă despre necesitatea egalităţii bărbatului şi a femeii în dragoste, căsătorie etc. În romanele din al doilea grup (*Lancelot sau Cavalerul cu şareta, Yvain sau Cavalerul cu leul, Parceval sau Povestea Graalului*) se intensifică elementul cavaleresc, problematica romanelor se reduce la prezentarea diferitelor aspecte ale idealului cavaleresc.

Un ciclu separat îl constituie romanele cavalereşti despre Tristan şi Isolda, al căror subiect a fost reconstruit de J. Bédier. Este exprimat

NOTA BENE

Tema iubirii este una dintre principalele în literatura cavalerească, însă conceptul de iubire curteană se deosebeşte esenţial de ceea ce înseamnă dragostea în sensul modern al cuvîntului. Suprapunerea concepţiei moderne despre iubire celei cavalereşti conduce la o interpretare falsă. Iubirea curteană apare ca ceva opus principiilor acelei societăţi – ea este liberă, în afara oricăror principii de castă sau bisericeşti, este o dragoste opusă căsătoriei, ultima depinzînd adeseori de interesele părinţilor. Conform codului cavaleresc, femeia iubită este sau trebuie să fie aproape întotdeauna o femeie măritată. Numai o asemenea femeie a alimentat cultul doamnei pe care o slujeşte cavalerul şi care adesea era soţia suzeranului, fapt ce se explică prin relaţiile vasalice, tipice pentru societatea respectivă. Astfel, iubirea curteană este pasiunea firească a omului, un sentiment liber, nobil, opus iubirii conjugale, pe care biserica şi dogma nu le acceptau. Iubirea cavalerească denotă două tendinţe: iubirea fină, bună (*fin amor*) şi iubirea ne-bună (*fol amor*).

Literatura cavalerească oferă o mare gamă de nuanţe ale acestei concepţii despre iubire, ce a exercitat o influenţă evidentă asupra tematicii erotice din literatura de mai tîrziu.

conflictul dintre individualitatea umană şi violenţa feudală, cu alte cuvinte – contradicţia dintre dragostea aleasă individual şi normele feudale de căsătorie. Faptul însemna începutul luptei pentru descătuşarea şi eliberarea personalităţii umane de sub dogmele feudal-religioase. Romanul exprimă un protest împotriva violenţei feudale asupra omului, însă protestul este limitat la problema dragostei. Într-un sens, în *Tristan şi Isolda* sînt anticipate aspecte ale literaturii renascentiste.

Romanul curtean german este cultivat de **Wolfram von Eschenbach**, a cărui capodoperă în versuri, *Parzival*, promovează ideea împăcării şi a armonizării idealurilor cavalereşti cu cele morale. Autorul prefigurează şi idei preumaniste, renascentiste.

În Spania romanul cavaleresc a căpătat amploare abia în sec. XV–XVI, servind ca imbold pentru a fi parodiat în capodopera lui Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. Cel mai cunoscut este *Amadís de Gaula*.

Literatura oraşelor este expresia schimbărilor din societatea medievală ca urmare a creşterii rolului burgurilor. Dezvoltarea meşteşugurilor, a comerţului, consolidarea militară a oraşelor-comune, în care ia amploare activitatea economică a viitoarei burghezii şi cea intelectuală (dezvoltarea învăţămîntului, a filozofiei şi a ştiinţelor, chiar dacă scolastica este încă puternică), apariţia populaţiei orăşeneşti cu o nouă mentalitate au generat şi o nouă literatură, opusă literaturii curtene sau cavalereşti, cultivînd alte teme, genuri şi specii literare şi exprimînd o altă concepţie despre lume şi om, în care triumfa bunul simţ, judecata trează, practicismul, cotidianul, uneori în forme groteşti. Literatura oraşelor creează personajele sale – oameni de la oraş, cu spirit critic, ceea ce a determinat tendinţele satirice, didactice şi moralizatoare ale acestei literaturi.

Ca şi în literatura cavalerească, formele clasice ale literaturii orăşeneşti (sau burgheze, cum i se mai spune uneori, avîndu-se în vedere „burgurile") provin din Franţa: aici apar genuri şi specii noi, cele mai reprezentative modele ale acestui tip de literatură. O formă populară şi îndrăgită erau *fabliaux*-urile, nişte povestiri hazlii, în versuri scurte, menite să distreze, să stîrnească rîsul, dar avînd şi un scop moralizator, didactic.

În literatura germană o specie asemănătoare a fost *schwank*-ul.

Notele satirice sînt caracteristice şi *Romanului lui Renart* (sau *Romanul Vulpoiului*), operă celebră a literaturii orăşeneşti.

O capodoperă a literaturii franceze este *Romanul Trandafirului,* operă tipică pentru tendinţa alegorico-didactică a literaturii oraşelor.

Alegorii didactice atestăm şi în literatura medievală engleză, unde se evidenţiază poemul alegorico-didactic *Viziunea lui Petru Plugarul*, al lui **William Langland.**

În literatura acestei perioade se dezvoltă şi o poezie lirică şi populară, ce denotă o tendinţă spre cultivarea unor specii fixe de poezie, proces laborios, care necesită artă, disciplină, precum şi o tendinţă orientată spre o poezie didactică şi satirică. Dintre speciile liricii populare se evidenţiază baladele, de exemplu, cele spaniole, numite romanţe, sau cele engleze despre Robin Hood.

În lirica franceză se impun cîţiva mari poeţi, printre care **Rutebeuf**, care cultivă poezia autobiografică şi poezia satirică, preponderent anticlericală, şi care aproape că nu a scris despre dragoste; **Charles d'Orléans**, care a practicat balada, rondoul, versurile triste, melancolice; **François Villon** (1431–1463?), autor de tranziţie de la intersecţia secolelor, a epocilor, ultimul mare poet francez medieval, dar prefigurînd tendinţe renascentiste. Poezia sa e o tulburătoare confesiune a omului de la sfîrşitul Evului Mediu.

În literatura germană se impun, în poezia din perioada respectivă, poeţii care au creat *Meistergesang*-ul, iar în cea spaniolă *Cartea bunei iubiri* a lui Juan Ruiz, un Villon al Spaniei.

Teatrul medieval şi **drama medievală** reprezintă un fenomen nou, dar comparabil, în anumite aspecte ale evoluţiei sale, cu cel antic. Biserica creştină interzisese teatrul şi dramele antice, considerîndu-le manifestări păgîne. Însă tot biserica a încercat să reînvie teatrul, dar din alte motive, urmărind scopuri utilitare. Astfel, a apărut teatrul religios. Biserica nu a putut, însă, distruge tradiţia populară, străvechile cul-

turi naturiste, legate de sărbătorirea venirii primăverii sau a iernii, a semănatului sau a strîngerii roadei, însoţite de dansuri, cîntece, de respectarea unor datini şi obiceiuri, din care provine teatrul comic. Drama religioasă include *drama liturgică, misterul, miracolul*. Teatrul comic a cultivat specii ca *farsa, sotia, moralitatea*. În Germania a existat un tip de farse numite *Fastnachtspiel*-uri (de la cuvîntul german *Fastnacht* – lăsata secului) – scenete comice jucate la sărbătorirea lăsatei secului de grupuri de oameni mascaţi, ceva în stilul obiceiurilor noastre teatralizate la sărbătorile de iarnă. Unele opere din literatura medievală pregătesc terenul pentru tranziţia spre Renaştere.

„Din toate poemele care s-au scris după *Iliada*, cel al *Cidului* este cel mai homeric în spiritul său."
ROBERT SOUTHEY

Momente ale receptării

Dintre operele medievale orientale cunoscute la noi amintim traducerea lui G. Coşbuc a *Sakuntalei*, operă transpusă ulterior şi de E. Camilar. Din *Panciatantra* s-au publicat fragmente tălmăcite încă în 1907, în *Convorbiri literare*. Mai tîrziu, în 1932, s-a publicat traducerea integrală din sanscrită, realizată de Th. Simenschy. Din poezia chineză s-a tradus, ce-i drept, nu după original, încă din secolul al XIX-lea. Cea mai valoroasă apariţie editorială rămîne a fi *Antologia poeziei chineze clasice*, tipărită în 1963 în colecţia „Biblioteca pentru toţi". Şi din poezia japoneză s-a tradus, încă în secolul al XIX-lea, iar în 1940 a apărut o antologie de poezie japoneză (*Eşarfe de mătase*), traspunerile fiind realizate de Al. T. Stamatiad, după versiuni franceze. Mai multe versiuni în limba română a cunoscut şi culegerea *O mie şi una de nopţi*, începînd cu cea intitulată *Halima* şi pînă la ultima, realizată de P. Hossu. Din poeţii persani s-a tradus în secolele XIX–XX, mai ales din Saadi, Hafiz, Omar Khayyam.

„Poezia trubadurilor s-a format sub influența poeziei arabe, mai evoluată la acea dată, mai rafinată, cîntînd iubirea în accente pasionante."
OVIDIU DRIMBA

Cele mai cunoscute opere ale literaturilor medievale europene au pătruns în spaţiul cultural românesc din vechi timpuri, prin traduceri şi adaptări. Romanul medieval a fost cunoscut prin aşa-numitele „cărţi populare", de exemplu *Alexandria* (*Romanul lui Alexandru Macedon*), tălmăcirea datînd de prin secolul al XVII-lea. Încă din secolul al XIX-lea au fost publicate în presă traduceri din baladele engleze despre Robin Hood şi din baladele spaniole (*Romancero*). Al. Popescu-Telega a publicat un fragment din *Cîntarea Cidului*, tălmăcit ulterior integral, ca şi *Cîntarea lui Roland*. Există şi o versiune a *Cîntării Cidului*, publicată la Chişinău, traducerea aparţinînd lui Iuliu Cîrchelan. S-au realizat mai multe traduceri din eposul german, cea mai reuşită fiind a lui V. Tempeanu. M. Beniuc a tradus în 1951 *Cîntecul oastei lui Igor,* tălmăcit şi în secolul al XIX-lea. Altă versiune modernă, intitulată *Cînt de oastea lui Igor*, a văzut lumina tiparului la Chişinău, în anii '70 ai secolului al XX-lea, traducător fiind George Meniuc.

„*Tristan şi Isolda* e biblia iubirii Evului Mediu păgîn, abia creştinizat, primar."
OVIDIU DRIMBA

Dante Alighieri
(1265–1321)

Creaţia lui Dante Alighieri e strîns legată de climatul social şi politic al epocii sale. În Italia, în secolul al XIII-lea, mai ales în nordul ţării, existau oraşe-comune libere, bogate şi puternice, în care orăşenii luptau înverşunat împotriva vechilor rînduieli feudale. Intensitatea luptei era diferită de la o regiune la alta, oraşele-comune italiene duşmănindu-se, dar înţelegînd şi necesitatea unificării Italiei şi a transformării ei într-un stat unitar, cu putere centralizată. Dezvoltarea furtunoasă a oraşelor, în special în partea de nord a Italiei, diversificarea meseriilor practicate, intensificarea comerţului contribuie la apariţia unei noi forme de viaţă economică, politică, socială şi culturală. Schimbările creează premise pentru o nouă literatură şi cultură.

Viaţa societăţii italiene din epocă este dominată de lupta dintre două partide politice: ghibelinii, partidul nobililor, ce aspirau la unificarea Italiei cu sprijinul împăratului Germaniei, şi guelfii, partidul meseriaşilor şi al comercianţilor, care doreau acelaşi lucru, dar în frunte cu papa. Scindarea ulterioară a guelfilor în două fracţiuni („albii", adepţi ai papei, la care va adera şi Dante, şi „negrii", susţinători ai împăratului german), lupta dintre ele terminîndu-se cu triumful guelfilor negri şi exilul lui Dante, din care, ca şi poetul exilat Ovidiu, nu s-a mai întors.

Oraşul Florenţa devine un centru al vieţii economice, politice şi culturale a Italiei. Aici a înflorit şcoala poetică a „dulcelui stil nou". Spre deosebire de poezia cavalerească din Evul Mediu, poezia stilnovistă denotă maturizarea conceptului de iubire şi ipostaza nouă a femeii în poezie, rafinamentul filozofic, spontaneitatea sinceră, exploatarea virtuţilor poetice ale limbii comune vorbite. Ea anunţă prerenaşterea italiană, care şi-a găsit expresia plenară în creaţia lui Dante Alighieri – ultimul poet al Evului Mediu şi, totodată, primul poet al timpurilor noi. Atît viaţa, cît şi opera dantescă se găsesc sub semnul acestui dualism, propriu întregii literaturi prerenascentiste. Dante este considerat precursor al umanismului.

Ca poet, Dante a început să scrie versuri în maniera şcolii siciliene, apoi a trecut la „dulcele stil nou". Această manieră caracterizează *Viaţa nouă*, volum în care versurile (sonete de dragoste către Beatrice) se intercalează cu fragmente în proză, evidenţiindu-se elemente noi, (pre) renascentiste, confesiunile sincere ale poetului îndrăgostit de Beatrice, alături de elementele încă vechi, medievale.

Opera doctrinară a lui Dante cuprinde tratatele *Despre monarhie*, *Banchetul* şi *Despre elocinţa în limba vulgară* (cunoscut şi cu denumirea *Despre limba populară*). *Despre monarhie* include concepţiile sale



Dante Alighieri s-a născut la Florenţa în anul 1265, într-o familie aparţinînd micii nobilimi orăşeneşti. A urmat studii tipice pentru şcoala medievală, completîndu-le cu învăţarea limbilor franceză şi provensală. Totodată, Dante este atras de literatura antică, dintre poeţii latini admirîndu-l pe Vergiliu. La nouă ani s-a îndrăgostit de o fată de vîrsta lui, Beatrice Portinari, pe care a iubit-o toată viaţa, şi care l-a inspirat pentru prima operă, *Viaţa nouă*, dar şi pentru capodopera *Divina Comedie*. Beatrice, despre care Dante a vrut să spună „ceea ce despre nici o femeie nu s-a spus vreodată", a fost întruchiparea nu doar a frumuseţii divine, dar şi a formelor de gîndire superioare iubirii – filozofia şi teologia. După moartea Beatricei, Dante se consacră studiului filozofiei, se înscrie în corporaţia medicilor, participă la viaţa politică a Florenţei, face parte din fracţiunea guelfă a „albilor". După ce puterea la Florenţa trece la guelfii „negri", Dante este exilat, pribegind prin diferite oraşe ale Italiei. Moare la Ravenna în 1321.

politice, *Banchetul* tratează probleme de ordin filozofic, iar *Despre elocinţa în limba vulgară* oferă o schiţă referitoare la formarea limbilor romanice, Dante fiind considerat şi fondatorul filologiei romanice.

Capodopera ce i-a adus lui Dante celebritatea este *Comedia* (*Divină* a fost numită de către urmaşi, începînd cu Boccaccio – primul său biograf şi comentator, autorul cărţii *Viaţa lui Dante*). Urmînd principiile artei poetice medievale, Dante îşi intitulează opera *Commedia*, pentru că aşa se numeau atunci operele cu un început trist şi un sfîrşit fericit. Dante preia tradiţia „viziunilor“ despre lumea de dincolo, foarte răspîndite în Evul Mediu, dar nu lipsesc izvoarele antice, de exemplu, cartea a VI-a din *Eneida* lui Vergiliu, în care se povesteşte despre călătoria lui Enea în împărăţia morţilor. Astfel, opera lui Dante reprezintă o călătorie imaginară prin tărîmurile lumii de apoi. *Divina Comedie* se compune dintr-un prolog şi trei mari cărţi, numite cantice (*Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul*, corespunzînd celor trei tărîmuri ale lumii de dincolo), fiecare cantică, la rîndu-i, conţinînd cîte treizeci şi trei de cînturi, scrise în terţine, încheindu-se cu cuvîntul „stele“. Fiecare tărîm cuprinde cîte zece părţi componente: *Infernul* este compus dintr-o cîmpie întunecată şi nouă cercuri, *Purgatoriul* – din ţărmul mării, coasta muntelui, şapte brîie şi paradisul pămîntesc, iar *Paradisul* – din nouă ceruri mobile şi un cer fix, numit Empireul. Utilizarea numărului simbolic trei (cu multiplii săi nouă, treizeci şi trei, nouăzeci şi nouă), şapte şi zece (inclusiv la pătrat – 100) asigură echilibrul şi simetria acestei vaste construcţii şi subliniază aspiraţia poetului spre perfecţiune.

Divina Comedie începe cu o „rătăcire“ a poetului: fiind „în miezul vieţii“, îşi pierde „dreapta cărare“, pomenindu-se într-o pădure întunecată, unde este ameninţat de trei fiare sălbatice – un leu, o lupoaică şi o panteră. Din această pădure îl scoate umbra poetului latin Vergiliu, care îi comunică poetului că a fost trimis de Beatrice şi că îl va conduce prin împărăţia păcatului (Infernul) şi prin cea a curăţirii de păcate (Purgatoriul). Dante şi Vergiliu trec prin poarta Infernului şi ajung în primul cerc al acestuia – Limbul, unde se află, fără a suferi vreo pedeapsă, sufletele copiilor morţi înainte de Hristos, adică fără a fi botezaţi. Tot aici se află şi sufletele unor cunoscuţi reprezentanţi ai Antichităţii, printre care Dante îi recunoaşte pe Homer, Horaţiu, Ovidiu, Lucan. Aici este şi locul însoţitorului Vergiliu, Dante fiind mîndru că era al şaselea între asemenea genii. La intrarea în cercul al doilea se întîlnesc cu regele mitologic Minos, judecătorul Infernului, care judecă sufletele păcătoşilor, după care fiecare este aruncat într-un cerc al Infernului, conform păcatelor săvîrşite. În cercul al doilea se chinuie cei care au păcătuit prin dragoste. Printre umbrele unor mari eroi şi eroine din Antichitate şi din Evul Mediu apar şi cele ale lui Paolo Malatesta şi Francesca da Rimini, a căror istorie tragică îl înduioşează pe Dante atît de mult încît îşi pierde cunoştinţa. Venindu-şi în fire, poetul şi călăuza sa trec prin celelalte cercuri ale Infernului, unde îşi ispăşesc pedeapsa cei care au păcătuit prin lăcomie, zgîrcenie şi risipă. Urmează „întîlniri“ cu mînioşii, ereticii, violenţii, sinucigaşii, hulitorii, destrăbălaţii, cămătarii, seducătorii, linguşitorii, vrăjitorii, pungaşii, ipocriţii, hoţii etc.

În cercul al optulea (cîntul XXVI) se află sufletele sfătuitorilor de rele, printre ei şi Ulise (Odiseu), care povesteşte despre ultima sa călătorie într-un monolog ce dezvăluie măreţia cutezanţei şi a raţiunii umane. În ultimul cerc al Infernului se află trădătorii de tot soiul. Astfel, în Infern, Dante se întîlneşte cu personalităţi din trecut şi cu unii dintre contemporani. Dante şi Vergiliu străbat un labirint subteran şi ajung la poalele muntelui Purgatoriului. Vergiliu urmează sfatul lui Cato, supraveghetorul Purgatoriului, încingîndu-l pe Dante cu „stuful umilinţei“ şi spălîndu-i faţa la marginea mării, ca să poată păşi pe tărîmul celor ce cred în ispăşirea păcatelor prin pocăinţă. Astfel, trecînd prin Purgatoriu, se vor întîlni cu cei care s-au căit în ultimul moment sau au murit de moarte violentă, reuşind să se pocăiască, cu mai mulţi leneşi, neglijenţi, trufaşi, invidioşi, nepăsători, zgîrciţi, risipitori, desfrînaţi etc., ascultînd pilde demne de urmat. Îndreptîndu-se spre Paradisul pămîntesc, Vergiliu îi spune lui Dante că aici misiunea sa de călăuză este pe sfîrşite, declarîndu-l pe poetul italian stăpîn al propriului destin şi luîndu-şi rămas bun de la el. Dintr-un car triumfal apare Beatrice care îl mustră pe Dante pentru toate păcatele săvîrşite după moartea ei, iar el se căieşte de greşelile comise. Femeia iubită îşi scoate vălul ce-i acoperea faţa şi i se arată lui Dante în toată strălucitoarea ei frumuseţe. Beatrice îi vorbeşte despre pomul cunoaşterii binelui şi răului, iar Dante este scufundat în apă sfîntă, purificîndu-se de

toate păcatele şi fiind gata să se ridice spre ceruri şi spre stele. Înainte de a intra în Paradis, Dante îl invocă pe Apollo, zeul artelor şi al ştiinţelor, pentru a-l ajuta să-şi ducă la bun sfîrşit opera. Împreună cu Beatrice, poetul pătrunde în primul cer, al Lunii, discutînd cu ea mai multe probleme teologice. Urmează cerul lui Mercur, cu sufletele active, cerul lui Venus, cu sufletele iubitoare; cerul Soarelui, cu sufletele înţelepte; cerul lui Marte, cu sufletele războinicilor; cerul lui Jupiter, cu sufletele principilor înţelepţi şi drepţi; cerul lui Saturn, cu sufletele contemplative; cerul înstelat, cu sufletele triumfătoare, unde Dante vede triumful lui Hristos; cerul mobil, cu stihiile îngereşti şi, în cele din urmă, Empireul, unde Dante obţine favoarea de a contempla şi înţelege taina unităţii şi a trinităţii lui Dumnezeu, taina încarnării şi a învierii lui Hristos. Visul se întrerupe aici, poemul încheindu-se cu versul „iubirea care mişcă sori şi stele“.

Divina Comedie este, pe de o parte, o sinteză a literaturii şi a culturii medievale, în general, pe de altă parte, reprezintă o prevestire a literaturii umaniste din epoca Renaşterii, adică poate fi considerată operă prerenascentistă. „Elogiul culturii antice, al demnităţii şi nobleţei omeneşti, al meritului, al cunoaşterii, al voinţei şi al acţiunii, fac, îndeosebi, ca *Divina Comedie*, una din marile sinteze ale Evului Mediu, să prefigureze idealuri noi“ (C. Comorovski).

Deşi tematica poemului pare a fi una pur religioasă, vizînd lumea de apoi, este sugerată şi însufleţită, în mare parte, de lumea reală, de problemele actuale ale epocii. În poem şi-a găsit expresia un dualism caracteristic pentru Dante, ce îmbină concepţia şi atitudinea încă veche, medievală, faţă de lume şi om cu o serie de elemente ale unei noi concepţii, renascentiste, umaniste despre lume şi om. Luînd în discuţie mai multe probleme, Dante le interpretează în spiritul concepţiilor medievale, dar le depăşeşte adesea, oferind abordări ce prefigurează umanismul Renaşterii. Dintre numeroasele probleme pe care le pune poetul s-ar putea evidenţia cîteva principale, în a căror interpretare trebuie să surprindem atît ceea ce este vechi, medieval, ascetic, bisericesc, precum şi ceea ce apare ca ceva nou, umanist, renascentist. Printre acestea se evidenţiază: problema bisericii şi a clerului, problema antichităţii, problema credinţei şi a raţiunii, problema iubirii, problema activismului omului ş.a. Astfel, Dante a fost un creştin, un om credincios, care nu punea la îndoială necesitatea bisericii şi a credinţei, procedînd ca o persoană formată în spiritul concepţiilor medievale. În acelaşi timp, el îşi permitea să critice clerul de toate rangurile, inclusiv pe papa de la Roma (cîntul XIX din *Infern*, de exemplu), prefigurînd prin aceasta atitudinea umaniştilor faţă de slujitorii cultului. Ca om religios, Dante îi plasa pe reprezentanţii lumii antice în Infern, pentru simplul fapt că au fost păgîni. Pe Vergiliu îl ia, totuşi, în calitate de însoţitor prin Infern şi Purgatoriu, încercînd să reabiliteze astfel Antichitatea în spiritul umanismului renascentist. Dante apelează adesea la figuri din mitologia antică (Cerberul, Centaurul ş.a.) pentru a îmbogăţi schematica mitologie creştină. În concordanţă cu dogma creştină, Dante pune mai presus credinţa decît raţiunea, Beatrice întruchipînd înţelepciunea divină, altfel spus – credinţa. Poetul, însă, dă o înaltă apreciere şi raţiunii, Vergiliu fiind un simbol al raţiunii omeneşti. Iar în cîntul XXVI din *Infern*, referindu-se la eroul mitologiei greceşti Ulise (Odiseu), poetul italian proslăveşte curiozitatea raţiunii, dorinţa umană de a cunoaşte tainele universului. Spre deosebire de slujitorii cultului, care nu admiteau implicarea omului în treburile lumeşti, Dante aprobă activismul social al acestuia, elogiază adevăratul patriotism, îi acuză pe politicienii corupţi şi pe trădători. Dante manifestă un viu interes pentru individ, el însuşi fiind una dintre cele mai complexe personalităţi ale poemului. Poetului italian nimic din ce este omenesc nu îi e străin: iubirea, duioşia, îndoiala, ura, dispreţul, frica etc.

Unul dintre cele mai zguduitoare episoade din *Divina Comedie* este cîntul V din *Infern*, în care este pusă în discuţie problema dragostei. Ca poet format în tradiţia medievală creştină, Dante condamnă dragostea pămîntească, găsind-o păcătoasă, punînd-o mai presus pe cea divină, cerească, platonică. De aceea, sufletele păcătoşilor din iubire se chinuie în iad. Conţinutul cîntului V din *Infern* redă episodul iubirii

dintre Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta. Însă, ca poet prerenascentist, Dante manifestă compasiune pentru aceşti îndrăgostiţi, anticipînd, astfel, atitudinea umaniştilor faţă de dragoste.

Deşi Boccaccio este considerat ca prim-comentator al *Divinei Comedii*, de fapt, însuşi Dante a fost primul ei comentator, în *Epistola către Can Grande della Scala*, în care autorul explică semnificaţia titlului, dar şi cele patru sensuri (literal, alegoric, moral şi anagogic) ale oricărei opere, conform exegezei medievale. Poemul nu este doar o viziune, ci o măreaţă metaforă, redînd starea morală a omului Dante şi starea tragică a lucrurilor din lumea înconjurătoare.

Divina Comedie

Infernul

Cîntul V

Cercul al doilea. Judecătorul Infernului: Minos. Păcătoşii din dragoste: Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta. Povestea lor de dragoste şi de moarte.

70 Ci ascultînd cum deapănă-amintirea
de cavaleri şi doamne de-altădată
mă-nvinse mila mai să-mi pierd simţirea
73 şi-am zis: „Poete, – aşa grăi din ceată
pe-aceia doi ce strînşi în zbor se-mbie
şi ca şi fulgul de uşori se-arată“.
76 ,,Aproape, spuse, cînd vor fi să fie,
pe dragostea ce le-a săpat mormîntul
îi roagă să se-apropie şi-au să vie“.
79 Abia-i împinse-n preajma noastră vîntul
şi-am zis: „Grăiţi, de nu vă-mpinge zorul,
o, inimi frînte, şi vi-e dat cuvîntul“.
82 Precum hulubii, cînd îi mînă dorul
de cuibul dulce,-ntind aripi uşoare
şi-aceeaşi vrere le grăbeşte zborul,
85 aşa şi ei spre noi, din ceata-n care
Didona stă, prin iureşu-învrăjbit,
atîta foc pusesem în strigare.
88 „O, suflet bun şi nobil ce-ai trudit
s-ajungi aici, noi ce pămîntu-odată
cu-al nostru sînge-n lume-am înroşit“.
91 „De nu ne-ar fi vrăjmaş cerescul tată,
noi l-am ruga să-ţi deie moarte-uşoară,
căci milă ai de soarta ce ni-e dată.
94 De vrei s-asculţi povestea noastră-amară
ori să ne-ntrebi, te-om asculta şi-om spune,
pînă ce vîntul nu se-ndeamnă iară.
97 Cetatea-n care m-am născut pe lume
pe ţărm adastă unde Padul moare
cu-ai săi, şi apa şi-o revarsă-n spume.
100 Iubirea care-n cei aleşi tresare
îl prinse-n mreji cu-a mea făptură, moartă
în chip ce şi-azi, cînd mi-amintesc, mă doare.
103 Iubirea care pe iubiţi nu-i iartă
de chipu-i drag pe veci m-a-nlănţuit,
încît, cum vezi, nu-i chin să ne despartă.
106 Iubirea-aceeaşi moarte ne-a sortit:
străfund de iad pe ucigaş l-aşteaptă“.
Astfel grăi. Şi cum şedeam mîhnit
109 de-a lor osîndă tălmăcită-n faptă,
lăsai obrazu-n jos, către pămînt,
pîn’ce Virgil: „Ce ai?“ rosti în şoaptă.
112 Tîrziu, cînd glasu-mi se rosti-n cuvînt:
„O, cîte vise şi ce dor de viaţă
i-a-mpins, grăii, pe aceştia spre mormînt!“
115 Şi-ntors spre ei: „Francesca,-am spus, pe faţă
mi-aşterne lacrimi dorul tău şi chinul;
ci spune-mi tu, pe cînd eraţi în viaţă
118 şi încă dulce vă era suspinul,
cum de v-aţi prins în mreaja de ispite,
şi dragostei i-aţi cunoscut veninul?“
121 „Nu-i chin mai mare-n vremi nenorocite
decît – răspunse-n lacrimi şi păli –
să-ţi aminteşti de clipe fericite.
124 Şi-o ştie domnul tău. Dar de mă-mbii
să-ţi spun dorinţa cum ne-a-nvins treptat,
suspin şi grai rostind voi împleti.
127 Citeam odată cum l-a subjugat
pe cavalerul Lancelot iubirea;
singuri eram şi fără de păcat.
130 Adesea-n taină ne-am surprins privirea
şi-acelaşi gînd obrajii ne-a pălit;
ci-un singur vers ne-a biruit simţirea.
133 Cînd am citit cum zîmbetul rîvnit
i-l sărută pe gură Lancelot,
acesta ce mi-e în veci nedespărţit
136 mă sărută şi-un freamăt era tot;
de-atunci nicicînd n-am mai citit ’nainte
căci pentru noi fu cartea Galeot“.
139 Şi-n timp ce unul se rostea-n cuvinte,
cel’lalt plîngea astfel încît, dovadă
că-mi frînse mila grai şi simţăminte,
căzui cum numai morţii pot să cadă.

Chestionar pentru lectură comentată

- În baza fragmentului din cîntul V, comentaţi atitudinea lui Dante faţă de dragoste.
- Cum sînt prezentaţi Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta?
- Cum credeţi, de ce Dante este atît de curios să afle istoria iubirii acestor doi tineri?
- Ce rol joacă în acest cînt descrierile de peisaj?
- Explicaţi comparaţiile din acest fragment.
- Evidenţiaţi în fragmentul dat ceea ce îl caracterizează pe Dante ca ultimul poet al Evului Mediu şi primul poet al timpurilor noi.

Momente ale receptării

Încercările de traducere în română din Dante le datorăm lui Ion Heliade Rădulescu (primele cinci cînturi din *Infern* şi un sonet din *Viaţa nouă*). Au mai tradus din *Divina Comedie* Gh. Asachi, A. Densuşianu, N. Gane ş.a. Prima traducere integrală a capodoperei danteşti îi aparţine lui George Coşbuc, despre care Ramiro Ortiz scria: „Coşbuc şi-a făcut un suflet dantesc, mulţumită căruia frumuseţea traducerii lui nu rezultă din fidelitatea cu care a interpretat fiecare cuvînt în parte, ci din tonul general şi aproape, aş zice, de „suflarea dantescă“, pe care a ştiut să i-o dea... Mie traducerea mi se pare preţioasă nespus şi de aşa fel, că puţine popoare din Europa se pot făli cu alta mai bună“. Au urmat şi alte traduceri, inclusiv ale sonetelor din *Viaţa nouă*. O ultimă şi excelentă traducere a *Divinei Comedii*, publicată în 1965, îi aparţine Etei Boeriu. La Chişinău a fost publicată în 1968 traducerea lui G. Coşbuc. Istoria interpretărilor critice ale operei lui Dante începe cu consemnările lui Gh. Asachi. Cea mai mare contribuţie în perioada modernă aparţine aceluiaşi G. Coşbuc, care intenţionase să scrie un amplu comentariu, în şase volume, din care a reuşit să scrie doar două. Printre celelalte lucrări despre viaţa şi opera lui Dante se evidenţiază cele scrise de T. Vianu, Al. Marcu, Al. Balaci, precum şi studiul lui T. Pârvulescu şi D. D. Panaitescu *Dante în România*. Dintre basarabeni un mare popularizator al operei lui Dante a fost N. Rusu, autorul volumului *Dante Alighieri* (1965) şi al studiului introductiv la ediţia chişinăuiană a *Divinei Comedii*. Opera lui Dante a fost admirată şi apreciată de numeroşi scriitori români clasici şi contemporani. Ecouri danteşti se întîlnesc în creaţia lui I. Budai-Deleanu, C. Negruzzi, N. Filimon, Al. Odobescu, V. Alecsandri ş.a. Gh. Asachi, V. Micle, Al. Macedonski, N. Iorga i-au dedicat lui Dante elogioase versuri.

Teorie literară

Viziunea este o specie a literaturii clericale medievale în care se relatează despre cum „a văzut“ omul lumea de dincolo.

AMINTIŢI-VĂ

Care este titlul unei viziuni medievale engleze?

NOTA BENE

La Chişinău prima carte despre Dante Alighieri, un studiu monografic, a fost publicată în anul 1965. Autorul lucrării, profesorul Nicanor Rusu, fost bursier în Italia, unde şi-a luat şi doctoratul, era un fin cunoscător al creaţiei lui Dante.

„Dante nu a avut o *viziune* mistică, nu a avut o viziune dată de somn. El a călătorit viu, cu ochii dilataţi, însetat de cunoaştere, cum a fost întreaga viaţă. Şi el străbate tărîmurile de dincolo ca un poet, ca un om întreg, cu toate iubirile şi urile sale, cu toate dorurile şi visurile, cu toate durerile şi speranţele. El este cel mai realizat personaj al înaltei sale opere.“
ALEXANDRU BALACI

RENAȘTEREA

„Civilizaţia Renaşterii este cea dintîi care descoperă şi pune în lumină figura omului în integritatea şi bogăţia ei.“

JAKOB BURCKHARDT

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:

- noţiunile de Renaştere şi umanism;
- factorii care au contribuit la constituirea şi dezvoltarea literaturii renascentiste şi a umanismului;
- limitele cronologice ale literaturii Renaşterii;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare), în baza valorilor artistice renascentiste;
- operele de referinţă ale literaturii din epoca Renaşterii;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii renascentiste în spaţiul literar românesc;

veţi fi capabili:

- să evidenţiaţi caracterul specific al literaturii renascentiste;
- să caracterizaţi concepţia umanistă despre lume şi despre om care stă la baza literaturii Renaşterii;
- să comentaţi unele opere reprezentative ale literaturii renascentiste;
- să evidenţiaţi ideile umaniste în operele renascentiste studiate;
- să identificaţi în literatura română reminiscenţe ale umanismului;

veţi fi în stare:

- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra unor opere renascentiste;
- să promovaţi interesul pentru lectura unor valori literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi ca rezultat al receptării şi cunoaşterii literaturii umaniste;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii renascentiste în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea în jurul vostru a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN EPOCA RENAŞTERII ŞI UMANISMUL

Repere istorice şi culturale

Ultima perioadă a Evului Mediu, cronologic cuprinzînd sfîrşitul secolului al XV-lea, secolul al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, e cunoscută cu denumirea de Renaştere. Epoca Renaşterii a fost pregătită de întreaga evoluţie a societăţii feudale, dar, mai ales, de marile transformări, evenimente şi descoperiri ce au loc în secolele XV–XVI: apariţia elementelor viitoarei societăţi capitaliste în sînul vechii societăţi feudale în destrămare, creşterea rolului oraşelor şi al manufacturilor, intensificarea comerţului, progresul în navigaţie, marile descoperiri geografice, inventarea tiparului. Un eveniment important a fost Mişcarea Reformei, iniţiată de Martin Luther, ai cărei adepţi au fost numiţi mai tîrziu protestanţi, mişcare cu repercusiuni în mai multe ţări europene, conducînd la războaie religioase. Se schimbă radical concepţia despre lume, despre om, în comparaţie cu cea veche, medievală. Noua concepţie se numeşte umanism, ca şi mişcarea social-culturală care o promovează în cele mai diverse domenii ale activităţii omului: ştiinţă, filozofie, morală, literatură, pictură, arhitectură, teatru, muzică etc.

Renaşterea şi umanismul sînt într-o legătură indisolubilă, deşi reprezintă noţiuni diferite ce nu trebuie confundate sau identificate. Renaşterea, de fapt, este o epocă în istoria omenirii (cuprinzînd, în Italia, secolele XIV–XVI, iar în celelalte ţări vest-europene – sfîrşitul secolului al XV-lea, întreg secolul al XVI-lea şi chiar începutul secolului al XVII-lea), care a produs o civilizaţie şi o cultură nouă, la a cărei bază se află umanismul, în sensul de concepţie despre viaţă, de viziune asupra lumii, opusă concepţiei medievale, scolastice şi dogmatice. Termenul *umanism* se aplică preponderent curentului sau mişcării culturale apărute în Italia pe la mijlocul secolului al XIV-lea, iar apoi şi în alte ţări europene, în secolele XV–XVI. Astăzi această mişcare este cunoscută ca umanism renascentist sau, pur şi simplu, umanism, deşi la origini denumirea era de *Studia Humanitatis* sau de *Humaniores Litterae y Humanitas*.

Prin umanism se înţelege nu numai curentul sau mişcarea culturală la care ne-am referit, dar şi concepţia despre lume promovată de reprezentanţii ei, aşezînd omul în centrul universului şi considerîndu-l drept cea mai mare minune a lumii, afirmîndu-i măreţia şi nemărginitele posibilităţi de cunoaştere. Ideea anticilor că omul este măsura tuturor lucrurilor, că numai în raport cu omul capătă valoare toate lucrurile este pusă la baza concepţiei umaniste despre lume.

În această epocă raţiunea umană descoperă alte dimensiuni ale lumii, alte spaţii, alte coordonate economice, etice şi politice. Ca rezultat al descoperirilor geografice şi ştiinţifice se instaurează o altă imagine

„Deşteptarea culturală ce caracterizează Renaşterea încă de la început reprezintă, înainte de toate, o reînnoită afirmare a omului, a valorilor umane, în domenii multiple: de la arte la viaţa civilă. Nu întîmplător, ceea ce frapează mai cu seamă la scriitori şi istorici este această preocupare pentru oameni, pentru lumea lor, pentru activitatea lor în lume."

EUGENIO GARIN

NOTA BENE

Referindu-se la rolul filologiei din acea epocă, E. Renan scria: *„Nu mă tem că exagerez spunînd că filologia, indisolubil legată de atitudinea critică, este unul dintre cele mai esenţiale elemente ale spiritului modern, că fără de filologie, lumea modernă nu ar fi aceea ce este, că filologia constituie marea diferenţă între evul mediu şi timpurile moderne. Dacă depăşim evul mediu în claritate, în precizie, în critică, apoi o datorăm exclusiv educaţiei filologice… Spiritul modern, adică raţionalismul, critica, liberalismul, a fost întemeiat în aceeaşi zi cu filologia. Întemeietorii spiritului modern sînt filologii."*

şi concepţie a lumii. Umanismul din epoca Renaşterii a parcurs mai multe etape – atît în Italia, patria sa, cît şi în ţările unde s-a afirmat în secolul al XVI-lea.

Termenul *Renaştere* a fost, se pare, folosit pentru prima oară de J. Michelet, în 1855, şi de J. Burckhardt, în 1860, denumind mişcarea culturală umanistă. Renaşterea nu este un fenomen pur italienesc, chiar dacă mişcarea renascentistă din alte ţări europene a fost, parţial, şi rodul unor ecouri ale Renaşterii italiene.

Noul climat economic, social şi politic, iniţial în Italia secolului al XIV-lea, apoi şi în celelalte ţări europene şi-a lăsat amprenta şi asupra literaturii umaniste din epoca Renaşterii. Aceste schimbări au contribuit la formarea noii mentalităţi, gîndiri şi viziuni asupra lumii, ce au redefinit locul omului în lume în raport cu concepţia medievală veche. Acum omul începe să se emancipeze, să dobîndească autonomie şi valoare ca individ, să gîndească liber şi să trăiască precum îl îndeamnă mintea şi natura sa. Omul devine activ, curios, optimist, dornic să se autocunoască şi să cunoască lumea, să se afirme, crezînd în posibilităţile sale nemărginite, aproape demiurgice. Aceste transformări ale mentalităţii omului obişnuit din epocă au avut un impact cu totul deosebit la nivelul omului cult, al cărturarului sau artistului, care se înarmează cu noua concepţie umanistă despre lume şi încearcă să o promoveze în activitatea intelectuală. Omul nou devine un ideal şi pentru marii gînditori şi artişti umanişti. Cuvintele umanistului Pico della Mirandola „Nimic nu este mai presus pe pămînt decît omul, nimic nu este mai presus în om decît mintea şi sufletul lui" exprimă o convingere generală a umaniştilor din toate părţile privind omul şi valoarea sa.

La sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea, cînd umanismul se afirmase şi se consolidase definitiv în Italia, dar dispăruse şi entuziasmul primelor generaţii de umanişti, în alte ţări europene concepţiile umaniste capătă o amploare excepţională la curţile regale, în universităţi şi în unele sectoare ale clerului şi ale burgheziei. Ele se răspîndesc inclusiv graţie sprijinului unor mecenaţi de rangul cel mai înalt (Carl VIII, în Franţa, Izabela Catolica şi cardinalii Mendoza şi Cisneros, în Spania, Friedrich de Saxonia, în Germania ş.a.). În perioada de ascensiune a umanismului în Europa se evidenţiază, prin contribuţia la afirmarea curentului umanist pe plan european, **Erasmus din Rotterdam** (1469–1536), numit „prinţul umaniştilor Europei".

Activitatea unei bune părţi a umaniştilor s-a transformat cu timpul în una de cabinet, de pură cărturărie, depărtîndu-se de mersul societăţii burgheze în devenire, care îşi manifesta caracterul tot mai antiuman. Idealurile umaniste nu-şi puteau găsi posibilităţi de realizare în viaţă. Aceasta i-a făcut pe mulţi umanişti ai ultimelor generaţii să-şi piardă optimismul şi încrederea în materializarea ideilor pentru care luptau. Concepţiile multora capătă un caracter tragic, ceea ce a determinat apariţia conceptului de *umanism tragic*, specific Renaşterii tardive.

În ceea ce priveşte impactul umanismului asupra artei şi a literaturii din Epoca Renaşterii, se poate spune că artele şi literatura, create în această perioadă, poartă, într-un fel sau altul, amprenta concepţiei umaniste despre om şi despre lume. Efectele noii concepţii umaniste au fost impresionante atît în artă (Rafael, Leonardo da Vinci, Tiţian, Michelangelo, Mazaccio, Perugino, Giorgione ş.a.), cît şi în ştiinţă (Leonardo da Vinci, Kepler, Galileo Galilei, Giordano Bruno, Copernic).

Caracterizarea generală a umanismului şi a Renaşterii va fi completă, însă, dacă se va include şi o serie de alte probleme, cum sînt raporturile dintre umanism şi Mişcarea Reformei în principalele ţări europene, formarea statelor naţionale şi, în legătură cu aceasta, problema monarhului, problema limbii ş.a. Cu atît mai mult cu cît aceste aspecte au fost abordate de scriitorii renascentişti în majoritatea operelor.

Marii scriitori ai Renaşterii europene (Petrarca, Boccaccio, Cervantes, Lope de Vega, Rabelais, Shakespeare ş.a.) au fost umanişti în sensul adevărat al cuvîntului, au promovat concepţii umaniste, au conturat chipul omului Renaşterii, liber de orice constrîngeri, dornic de a-şi trăi viaţa aşa cum îi dictează firea. Scriitorii umanişti au situat omul în centrul universului, l-au glorificat împreună cu bucuriile vieţii sale

pămînteşti. Ei s-au inspirat atît din literaturile clasice greacă şi latină, preluînd şi valorificînd teme, motive, personaje, genuri şi specii literare, cît şi din realitate.

Epoca Renaşterii poate fi considerată una de tranziţie de la Evul Mediu spre epoca modernă. Aspecte ale concepţiei umaniste despre om şi despre lume atestăm încă în literatura medievală, însă adevărata tranziţie este marcată de *prerenaştere* – fenomen apărut, la fel, mai întîi în Italia.

Pe scriitorii umanişti ai Renaşterii îi caracterizează universalitatea preocupărilor şi titanismul activităţii. Umaniştii Renaşterii au fost oameni multilateral dezvoltaţi, gînditori şi eruditţi, strălucind în mai multe domenii. Studiul stiinţelor umanistice (*studia humanitatis*) cerea să ai vaste cunoştinţe, iar cel ce se pretindea umanist trebuia să fie cult şi erudit, cu ştiinţă de carte acumulată în baza modelelor clasice antice pe care le studia intens şi cu pasiune. „Dulceaţa dragostei de carte" era pentru umanişti un atribut al demnităţii omului. Folosirea limbii latine era aproape obligatorie pentru scrierile erudite, uneori în latină se scria şi beletristică. Antichitatea devine un model de viaţă şi de artă. Ştiinţa şi literatura încep să se elibereze de sub tutela scolasticii şi a dogmelor, a teologiei în general. În vasta lor literatură, umaniştii şi-au expus concepţiile despre lume şi despre om, au cultivat o bogată proză savantă şi doctrinară (scrieri istorice, politice, filozofice, estetice etc.) şi o proză pur literară sau artistică. În cadrul prozei savante sau doctrinare întîlnim o mare varietate de specii şi forme literare, precum dialogul, tratatul, discursul, eseul, epistola sau scrierea istorică.

Poezia Renaşterii străluceşte prin creaţia lui Petrarca, Shakespeare, Michelangelo, a poeţilor Pleiadei franceze, a lui Sidney şi Spenser, Garcilaso de la Vega şi Luis de León. Încercările de poem epic (Ariosto, Tasso, Ercilla, Camões), de literatură pastorală şi cavalerească reînvie o anumită tradiţie, deşi nu întotdeauna încununată de succes. Marii prozatori ai Renaşterii au cultivat nuvela (Boccaccio, Cervantes, Margareta de Navarra) şi romanul (Rabelais şi Cervantes, autorii prozei picareşti spaniole). Teatrul renascentist se dezvoltă pretutindeni, dar nu toate experienţele au vigoarea dramaturgiei engleze (Shakespeare) sau a celei spaniole (Lope de Vega şi şcoala lui).

În ceea ce priveşte literatura română, Dan Horia Mazilu în studiul *Literatura română în epoca Renaşterii* menţionează că şi aici, deşi în condiţii specifice, a existat o epocă a Renaşterii, inclusiv o prerenaştere, în care s-a manifestat un umanism specific, dar asemănător celui vest-european, că Renaşterea românească are un timp al ei, variat motivat, nişte scopuri particulare şi, evident, un set de funcţii pe care a fost chemată să le exercite.

Răzbat şi ecouri ale umanismului occidental, constituindu-se mai multe centre în Transilvania, Moldova şi în Ţara Românească. La răspîndirea umanismului au contribuit voievozii iubitori de cultură (Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab, Petru Rareş, Constantin Brîncoveanu ş.a.) şi marii eruditţi (Udrişte Năsturel, Miron Costin, Nicolae Milescu, mitropolitul Dosoftei, fraţii Radu şi Şerban Greceanu ş.a.).

Deşi s-a constituit mai tîrziu decît în vestul şi centrul Europei, umanismul românesc a trecut treptat de la textele religioase şi letopiseţele scrise în limba slavonă la o etapă nouă, marcată de răspîndirea limbii latine şi a literaturii antice. S-a reliefat originea latină a limbii noastre, creîndu-se o literatură didactică şi o istoriografie umanistă, punîndu-se bazele unei versificaţii culte. Printre cele mai mari realizări ale literaturii române, cu pronunţate tendinţe umaniste, se înscriu *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (asemănătoare tratatelor unor mari umanişti europeni ai timpului ca Erasmus din Rotterdam, Baldassare Castiglione, Niccolò Machiavelli), opera lui Nicolaus Olahus, *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, creaţia lui Miron Costin şi a stolnicului Constantin Cantacuzino ş.a.

LITERATURA RENAŞTERII ITALIENE

„Renaşterea s-a născut în oraşele-state italieneşti, aici trebuie căutate trăsăturile Omului Renaşterii: artistul, autor al unor opere originale, dar şi autorul transformării propriei poziţii sociale datorită valorii artei sale: astfel, el capătă dreptul de a interveni în viaţa cetăţii.“

EUGENIO GARIN

Repere istorice şi culturale

Patria Renaşterii europene a fost Italia, în virtutea faptului că acolo – mai devreme decît în alte ţări – a început trecerea de la formele vechi de viaţă la cele noi, burgheze, de la concepţia medievală despre om şi lume – la cea nouă, umanistă. Aceste schimbări s-au manifestat şi în cultura italiană din această perioadă. Primele trăsături ale noii literaturi renascentiste se constată în creaţia lui Dante Alighieri, considerat precursor al umanismului şi al Renaşterii italiene. La începutul secolului al XIV-lea creşte numărul centrelor noii culturi umaniste, concentrate în cele mai înfloritoare oraşe italiene – Florenţa, Bologna, Padova, Ferrara, Urbino, Roma, Pavia, Veneţia ş.a.

Literatura Renaşterii italiene poate fi împărţită convenţional în trei perioade mari, care coincid aproximativ cu cele trei secole cît a durat epoca Renaşterii în Italia:

1) secolul al XIV-lea (*il Trecento*); 2) secolul al XV-lea (*il Quattrocento*); 3) secolul al XVI-lea (*il Cinquecento*).

Activitatea primei generaţii de umanişti italieni continuă tendinţele renascentiste conturate în creaţia lui Dante Alighieri şi este strîns legată de oraşul Florenţa, cel mai important centru economic, politic şi cultural italian din secolele XIII–XIV. Umanismul italian timpuriu este reprezentat, în primul rînd, de Francesco Petrarca şi Giovanni Boccaccio, urmaţi de Luigi Marsili, Colluccio Salutati ş.a.

A doua perioadă a Renaşterii italiene ţine de secolul al XV-lea. Curţile marilor seniori devin adevărate centre culturale, unde umaniştii italieni îşi desfăşoară activitatea, adesea subordonată intereselor mecenaţilor. Astfel, cu venirea la putere a familiei Medici, Florenţa redevine un important centru intelectual, mai ales în vremea lui **Lorenzo de Medici** (1449–1492), numit **Magnificul**. El a atras la curte personalităţi ale Renaşterii italiene, precum pictorii Botticelli, Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo, gînditorii Marsilio Ficino, Pico della Mirandola ş.a. Însuşi Lorenzo Magnificul era un om de mare cultură, mecenat şi poet. A cultivat diferite specii poetice: poemul, sonetul, idila pastorală, canţona, manifestînd interes şi pentru poezia populară. Cel mai talentat poet din cercul lui Lorenzo de Medici a fost **Angelo Poliziano** (1454–1494), umanist şi admirator al culturii antice, dar şi promotor al ideii de a scrie literatură în limba italiană, valorificînd tradiţiile populare. Un mare poet din cercul lui Lorenzo de Medici, prieten şi îndrumător al acestuia, a fost şi **Luigi Pulci** (1432–1484), autorul cunoscutului poem cavaleresc eroi-comic *Uriaşul Morgante*.

„Om al Renaşterii este mai ales Petrarca prin contactul activ cu antichitatea… Contactul atît de fecund al lui Petrarca cu antichitatea a contribuit să fixeze toate aceste atitudini ale poetului, a căror grupare alcătuieşte formula însăşi a umanismului: patriotismul, iubirea libertăţii, idealism moral de origine platonică, slujit prin mijloacele retoricii ciceroniene.“

TUDOR VIANU

Alt centru al culturii umaniste italiene s-a aflat în oraşul Ferrara, unde au activat mai mulţi umanişti italieni, autori ai unor celebre poeme epice. Unul dintre ei este contele **Matteo Boiardo** (1441–1494), autorul poemului cavaleresc *Orlando îndrăgostit*, în care iubirea cavalerească capătă şi accente renascentiste, chiar dacă păstrează aparent rigorile cavalereşti, faţă de care autorul are o atitudine uşor ironică. Rămas neterminat, mai mulţi poeţi au încercat să continue poemul lui Boiardo. Cea mai realizată continuare aparţine poetului **Lodovico Ariosto** (1474–1533), la care a lucrat mai mulţi ani, astfel apărînd poemul *Orlando furiosul*. Ariosto valorifică aspectele pozitive, umaniste ale universului cavaleresc, ale codului său etic, elogiază omul şi viaţa reală a acestuia, cu toate bucuriile şi necazurile ei, opusă lumii vechi feudale în degradare.

Ultima perioadă a Renaşterii italiene, care cuprinde secolul al XVI-lea, este marcată de creaţia ultimei generaţii de umanişti, ce activează atunci cînd începe criza umanismului. Tipică pentru literatură este acum cultivarea genului pastoral sau bucolic. Lumea idealizată a păstorilor pe fundalul mediului rural este opusă vieţii zbuciumate şi pline de contradicţii de la oraş. Una dintre cele mai importante opere ale secolului este romanul *Arcadia* al lui **Iacopo Sannazzaro** (1456–1530), care a determinat dezvoltarea genului pastoral în vestul Europei. Printre alţi umanişti italieni se evidenţiază **Pietro Bembo** (1470–1547), autorul unui faimos tratat dialogat *Proze asupra limbii comune*, axat pe problemele limbii literare italiene; **Baldassare Castiglione** (1478–1528), scriitor moralist, autorul dialogului *Omul de curte*, în care pune în valoare virtuţile educative ale umanismului, tratînd problema curteanului ideal (calităţile, meritele, comportamentul etc.), dar şi alte teme; **Niccolò Machiavelli** (1469–1527), autorul celebrului tratat *Principele*. Ca patriot şi umanist, Machiavelli dorea eliberarea Italiei şi crearea unui stat independent şi puternic, în fruntea căruia să se afle un conducător, un principe care să cunoască bine problemele ţării şi să ştie cum să o conducă eficient. Meritul unui principe nu constă, după părerea lui Machiavelli, în acumularea unor calităţi şi însuşiri bune, ci în priceperea de a-şi menţine statul pe care îl conduce, pentru care sînt acceptabile orice căi şi mijloace. De aici provine celebra formulă „Scopul scuză mijloacele“, considerată esenţa machiavelismului ca doctrină. Machiavelli este şi autorul unei comedii de mare succes – *Mătrăguna*. O altă mare realizare a secolului al XVI-lea în Italia este aşa-numita *commedia dell'arte*, care a exercitat o influenţă considerabilă asupra comediei europene.

Ultimul mare reprezentant al literaturii italiene din epoca Renaşterii este **Torquato Tasso** (1544–1595), a cărui operă exprimă începutul crizei umanismului. Obsedat de ideea de a crea o mare epopee naţională bazată pe evenimente de importanţă universală, Torquato Tasso a lucrat toată viaţa asupra poemului *Ierusalimul eliberat*, care i-a adus faima universală. Prin această operă, Tasso a încercat să demonstreze că faptele de vitejie săvîrşite pentru triumful credinţei contribuie la educarea morală a omului.

Teorie literară

Commedia dell'arte este o formă de teatru specific italiană. A apărut ca o reacţie împotriva teatrului erudit, practicat în cercurile restrînse de spectatori, graţie celor care, în noile condiţii sociale, trăiau din teatru, avînd nevoie de public şi de bani: aceştia erau actorii ambulanţi, actori cu experienţa farsei populare, care au creat un nou gen – *commedia dell'arte*.
Deşi au existat şi alte denumiri (comedie improvizată, comedie cu măşti, comedie cu subiect etc.), s-a încetăţenit cea de *commedia dell'arte*, pentru că definea cu precizie caracterul specific de comedie interpretată de actori de meserie, de actori profesionişti, care nu aveau la dispoziţie o piesă scrisă, ci doar un scenariu, textul propriu-zis urmînd să fie improvizat de către actori în timpul reprezentării. Acest gen a avut un succes extraordinar în epocă, răspîndindu-se repede în întreaga Europă.

Francesco Petrarca
(1304–1374)



Francesco Petrarca s-a născut în oraşul Arezzo, unde, după venirea la putere a guelfilor „negri“, şi-au găsit refugiu mai mulţi exilaţi politici din Florenţa, printre care şi tatăl lui Petrarca, notar florentin şi prieten al lui Dante. Apoi familia s-a stabilit la Avignon, în sudul Franţei, unde se afla atunci Curtea papală. Aici Petrarca a început să înveţe, îndrăgind literatura latină. A studiat dreptul la Montpellier şi la Bologna, revenind la Avignon, unde a intrat în ierarhia clericală şi a cunoscut îndeaproape viciile Curţii papale, criticate mai tîrziu în opera sa. Aflîndu-se în slujba familiei Colonna, tînărul Petrarca capătă faima unui rafinat cunoscător al culturii antice, începe să scrie versuri dedicate unei femei cu numele Laura, pe care a iubit-o şi a cîntat-o în poeziile sale din ziua cînd a văzut-o pentru prima dată şi pînă la moartea ei. Petrarca a călătorit mult prin Italia şi prin alte ţări, fiind atras de manuscrisele autorilor antici, de monumentele de artă. Petrarca s-a bucurat de ospitalitatea unor oameni bogaţi, care îl invitau la curţile lor,

Francesco Petrarca este primul umanist în sensul adevărat al cuvîntului, deşi unii istorici literari, în virtutea reminiscenţelor medievale din gîndirea şi concepţia sa despre om şi despre lume, îl consideră scriitor de tranziţie, un scriitor al prerenaşterii, reprezentînd mai curînd preumanismul. A fost un mare patriot şi adept al unificării Italiei. Activitatea de savant-filolog şi pasiunea pentru studiul antichităţii l-au consacrat ca întemeietor al filologiei clasice. Prin versurile scrise în limba italiană, reunite în celebrul *Canţonier*, Petrarca pune începuturile liricii renascentiste.

Atît opera de erudiţie, scrisă în latină, cît şi poezia, cea mai mare parte fiind scrisă în italiană, dezvăluie procesul anevoios şi complex al eliberării personalităţii umane din captivitatea dogmelor religioase medievale, încercarea omului de a se elibera de transcendentul ce îl obsedează şi îl înfricoşează. Conflictul central al epocii – confruntarea dintre concepţia veche, medievală, şi cea nouă, umanistă, despre lume şi despre om – se răsfrînge în sufletul eroului liric al *Canţonierului* şi se manifestă ca un dezacord dramatic între idealul unei iubiri celeste, platonice şi cel al iubirii pămînteşti. Meritul lui Petrarca şi importanţa sa pentru evoluţia poeziei europene moderne este că nu numai a conştientizat conflictul dintre vechi şi nou, dar l-a şi rezolvat – deşi nu fără ezitări sau îndoieli – în favoarea noului, adică a idealului umanist. Petrarca recurge la lirică pentru a exprima gîndurile, emoţiile, stările sufleteşti ale personalităţii umane în proces de emancipare. Ceea ce ţine de epocal, de general este redat în lirica sa ca ceva trăit, gîndit, simţit, suferit personal, aceasta părînd a fi marea descoperire poetică a lui Petrarca. Este vorba de celebrele sonete dedicate Laurei, incluse, împreună cu alte poezii, în culegerea *Canţonierul*, care cuprinde în total 366 de poezii, numite uneori şi *Rime*, incluzînd 317 sonete, 29 canţone, 9 sextine, 7 balade şi 4 madrigale.

În sonetele incluse în *Canţonier* poetul italian, ca şi premergătorii provensali şi italieni, inclusiv Dante, şi-a cîntat iubirea platonică pentru o femeie pe care o numeşte Laura (acest nume are la Petrarca o semnificaţie simbolică) şi despre care spune doar că a văzut-o prima oară la 6 aprilie 1327 şi că a murit peste 21 de ani. Petrarca a continuat să o cînte în versuri şi după moarte, ceea ce l-a făcut să împartă sonetele dedicate Laurei în două părţi: „Pentru viaţa Laurei“ şi „Pentru moartea Laurei“, asigurînd, astfel, o compoziţie simetrică. Din punct de vedere tematic, divizarea sonetelor i-a permis să redea gama tuturor etapelor iubirii sale: de la prima clipă, cînd a văzut-o pe Laura, şi pînă la stările

de disperare de după moartea ei, poezia devenind un fel de jurnal liric. Deşi iubirea pentru Laura mai poartă amprenta liricii de dragoste a *dulcelui stil nou* şi a lui Dante, Petrarca prezentînd-o pe Laura ca pe o întruchipare a frumuseţii divine, a virtuţii, a perfecţiunii ce purifică şi înnobilează, nu transformă femeia iubită într-o abstracţiune, într-un simbol. Ea apare ca o fiinţă reală, în situaţii reale, poetul descrie noi şi noi ipostaze ale iubitei, dar şi trăirile, suferinţele, îndoielile, speranţele, regretele de om îndrăgostit, oscilînd între dragostea platonică, înălţătoare, şi iubirea senzuală, pămîntească. G. Călinescu menţiona că „Petrarca a devenit un caz istoric complex, un individ care se zbate între două lumi, ca între umbră şi lumină", deşi considera că acest dramatism este exagerat. Prin lirica sa de dragoste Petrarca justifică şi elogiază pasiunile pămînteşti, contribuind la promovarea concepţiei umaniste despre lume şi om.

Unele dintre canţonele lui Petrarca (*Italia mea, Nobile spirit* sau *Către noul guvernator al poporului roman*) au valoarea şi puterea mobilizatoare a unor manifeste de latinitate şi italienitate, în care poetul îşi exprimă sentimentele patriotice şi detestă luptele feudale şi politice, visînd la unitatea Italiei fărîmiţate.

În virtutea faptului că umanismul şi Renaşterea s-au manifestat mai devreme în Italia, aici au apărut şi primele modele de poezie epică renascentistă. Interesul umaniştilor italieni pentru valorile clasice ale Romei antice, imitarea şi valorificarea lor au determinat şi încercările de a reînvia tradiţia marilor epopei antice. Francesco de Sanctis menţiona drept firesc faptul ca, „în această înviere a Italiei antice, limba latină să fie considerată nu numai ca limbă a cărturarilor, dar şi ca limbă naţională, şi istoria Romei să le pară italienilor propria lor istorie. Din aceste idei a ieşit *Africa*, operă care trebuia să fie, pentru Petrarca, adevărata *Eneidă*, marea epopee naţională, reprezentată prin acea ultimă luptă în care Roma, învingînd Cartagina, îşi deschidea drumul spre stăpînirea universală". În poemul *Africa*, scris în latină, poetul povesteşte evenimente din al doilea război punic, drept izvor servindu-i Titus Livius. Petrarca evocă victoriile generalului roman Scipio Africanul şi elogiază măreţia Romei. Însă vremurile se schimbaseră: condiţiile în care se afla Italia pe timpul lui Petrarca nu puteau da naştere unei veritabile epopei naţionale. Poemul, deşi apreciat în atmosfera de atunci a conştiinţei publice, nu a fost decît o încercare nereuşită. Încercări de a crea noi epopei naţionale întîlnim şi în alte literaturi din epoca Renaşterii (de exemplu, *Franciada* lui Pierre de Ronsard, *Araucana* lui Alonso de Ercilla) rezultatul fiind aproape mereu acelaşi: imposibilitatea renaşterii, în condiţiile de atunci, a unor adevărate epopei naţionale. Excepţie face, poate, *Lusiada* lui Luis de Camões.

dar a preferat mai mult ca orice independenţa şi singurătatea, pentru a studia şi a-şi scrie operele. Poemul *Africa*, scris în limba latină, i-a adus faima de poet încoronat cu lauri pe colina Capitoliului din Roma. Dintre operele scrise în latină se evidenţiază *Epistole fără nume, Epistole latine, Epistole familiare, Epistole de bătrîneţe, Epistole diverse, Epistolele metrice, Despre bărbaţii vestiţi, Despre viaţa singuratică ş.a.*, iar dintre cele scrise în limba italiană, poemul alegoric *Triumfurile* şi vestitul *Canţonier*. Petrarca a fost un mare patriot şi a încercat prin autoritatea sa de poet şi erudit să influenţeze viaţa politică din Italia nu numai prin poezia sa civică, ci şi prin implicare în activitatea politică. Fiind atras de idealul republican, poetul salută revolta antifeudală sub conducerea lui Cola di Rienze (dedicîndu-i celebra canţonă *Nobile spirit*), care proclamase la Roma republica. De fapt, Petrarca nu a avut o puternică vocaţie politică, adevărata sa vocaţia fiind creaţia. Ultimii ani i-a petrecut retras la o vilă din Arqua, lîngă Padova, unde s-a stins din viaţă la 18 iulie 1374.

„Cine citeşte *Canţonierul*
nu poate să nu aibă
impresia aceasta,
a unei lumi abstracte,
retorice, sofistice,
aşa cum o găsim
figurată de trubaduri,
dar în care apar sentimente mai omeneşti şi
mai reale, forme mai
limpezi şi mai reliefate."
FRANCESCO DE SANCTIS

Teorie literară

Petrarchismul desemnează imitarea poeziei lui Petrarca, fiind caracteristic literaturii italiene, dar şi altor literaturi europene. Se va distinge petrarchismul unor continuatori ai lui Petrarca, în sensul unei asimilări creatoare (inclusiv a neoplatonismului, ca la Pietro Bembo, Lorenzo de Medici, Michelangelo, Giordano Bruno, Baldassare Castiglione), de sensul peiorativ al termenului, propriu unei mulţimi de poeţi minori, imitatori indirecţi şi servili ai modelului creat de Petrarca.

Sonetul este o compoziţie poetică fixă, alcătuită din 14 versuri endecasilabe, formată din două strofe a cîte patru versuri şi din alte două strofe a cîte trei versuri. Schema rimelor în catrene este ABAB, ABAB, iar în terţete – CDE, CDE.

NOTA BENE

Patria sonetului este considerată Italia, fiind folosit pentru prima oară de poeţii şcolii siciliene. Invenţia sonetului i se atribuie lui *Giacomo da Lentini*, iniţiatorul acestei şcoli. Au scris sonete poeţii şcolii *dolce stil nuovo* şi Dante. Sonetul devine forma metrică dominantă în lirica lui Petrarca şi a imitatorilor lui, aşa-numiţii *petrarchişti*.

Sonetul LXI

Slăvite fie clipă, ceas şi loc,
meleag şi an, şi anotimp şi lună,
şi ziua-n care ochii tăi, stăpînă,
în mine-aprins-au vîlvătăi şi foc.

Şi-n veci slăvit dintîiul dulce dor
În care-am ars cu dragostea-nfrăţit,
şi arcul cu săgeata aţintit,
şi rănile ce-adînc în piept mă dor.

Slăvite fie vorbele ce eu,
(o, cîte!) le-am rostit chemînd spre tine,
şi lacrimile, şi suspinul greu,

şi versul scris ce faima ta prin mine
o spune lumii-ntregi, şi gîndul meu
ce-i doar al tău şi neîmpărţit cu nime.

Sonetul CXXXIV

Nici pace n-am, nici lupta nu mă-mbie;
mă tem şi sper, şi ard şi sînt de gheaţă,
şi zac răpus şi zbor pînă-n tărie,
nimic nu prind şi-o lume strîng în braţă.

Stăpînă am ce-n mîna ei mă ştie,
dar nu mă vrea, nici nu mă lasă-n viaţă;
iubirea-ntr-ajutor nu vrea să-mi vie,
nici viu mă vrea, nici cum să scap mă-nvaţă.

Văd fără ochi, strig fără limbă-n gură,
să mor rîvnesc şi chem după-ajutoare,
mi-s ceilalţi dragi şi mie-mi caut vină.

Zîmbesc în lacrimi, totul mi-e tortură,
viaţa şi moartea-mi sînt la fel de-amare
şi numai tu, stăpînă, eşti de vină.

(Trad. de Eta Boeriu)

Chestionar pentru lectură comentată

- Citiţi sonetul LXI şi explicaţi în ce scop autorul recurge la tehnica repetiţiei şi a enumerării.
- Ce idee exprimă Petrarca în ultimele versuri ale acestui sonet?
- Observaţi în sonetul CXXXIV antiteza şi explicaţi-i funcţia.
- Ce efecte produce utilizarea repetată de către Petrarca a unor perechi de noţiuni contrastante?

Giovanni Boccaccio
(1313–1375)

Giovanni Boccaccio este unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai literaturii renascentiste italiene şi unul dintre marii nuvelişti ai literaturii europene. Cunoscător al literaturii clasice, dar şi al literaturii medievale, Boccaccio a scris în limba latină mai multe opere de erudiţie inspirate din mitologia antică, a scris, însă, şi în limba italiană numeroase poezii, poeme, romane în versuri şi în proză (*Filostrato, Filocolo, Nimfele din Fiezole, Ameto, Fiammetta*). Însă opera ce l-a nemurit este cea pe care autorul, după cum rezultă dintr-o scrisoare, nu o aprecia mult şi nu îi recunoştea valoarea, fiind chiar la un pas de a o distruge, dar tocmai această creaţie s-a dovedit a-i fi capodopera – *Decameronul*.

Titlul trimite la cuvintele greceşti *deca* (zece) şi *imera* (zi), sugerînd că e vorba de povestiri spuse timp de zece zile. *Decameronul* începe cu o impresionantă descriere a cumplitei ciume din 1348, al cărei martor ocular a fost autorul. Şapte doamne şi trei cavaleri se retrag la o vilă în împrejurimile Florenţei şi timp de zece zile, după-amiază, în afară de zilele de post, fiecare dintre ei povesteşte cîte o întîmplare, cîte o istorie din viaţă. Astfel, se povestesc o sută de nuvele. În fiecare zi se alege un rege sau o regină pentru a stabili subiectul povestirilor din ziua respectivă, fiecare zi încheindu-se cu o baladă cîntată de unul dintre naratori. Dar compoziţia *Decameronului* nu se reduce la aceasta: opera începe cu o introducere lirică şi se încheie cu o postfaţă a autorului, creînd, astfel, primul nivel al cadrului în care este introdusă întreaga naraţiune. Urmează un al doilea nivel al compoziţiei înrămate, reprezentat de cei zece povestitori care, la rîndul lor, constituie un prim-plan al *Decameronului*, cel al realităţii imediate, empirice, adică al Florenţei bîntuite de ciumă şi al vilei unde s-au retras cele zece persoane pentru a se salva de pericol. La prima vedere, este vorba de un plan al realităţii contemporane, dar şi acest cadru este ficţional, în care acţionează personaje închipuite. Acestea povestesc zilnic cîte o povestire, iar ceea ce se relatează în toate povestirile este un al doilea plan – cel propriu-zis al naraţiunii, în care mai apare o realitate, şi ea ficţională, dar diferită de realitatea naratorilor. Între cele două niveluri ale naraţiunii şi cele două planuri ale realităţilor prezentate există o legătură invizibilă, ceea ce imprimă unitate operei în ansamblu, chiar dacă, aparent, unitatea este formală. Astfel, impresia este că ceea ce se povesteşte în cele o sută de nuvele nu reprezintă ceva detaşat, depărtat de cititor, deoarece între cititor şi universul nuvelistic se interpun, ca adevăraţi intermediari, naratorii care, pe de o parte, par a fi ipostaze ale autorului, dar, pe de altă parte, reprezintă un grup de tineri dispuşi la distracţii şi veselie, aceştia alcătuind, de fapt, o societate de umanişti,



Giovanni Boccaccio este fiul nelegitim al unui negustor florentin şi al unei franţuzoaice. Viitorul scriitor se naşte la Paris (deşi unii biografi consideră că s-ar fi născut la Certaldo/Florenţa), dar de mic a fost adus la Florenţa, unde tatăl său dorea să-l pregătească pentru cariera de negustor. Tînărul Boccaccio nu se simte atras de această îndeletnicire, nici de studiul dreptului canonic, pentru care a fost trimis la Neapole. Ce-i drept, aici a găsit o ambianţă de cultură şi rafinament la curtea regelui Robert de Anjou, cu care tatăl său era prieten, ceea ce i-a permis să se bucure de o primire favorabilă în cercurile aristocratice ale Neapolelui şi să-şi formeze o vastă cultură literară. La Neapole se îndrăgosteşte de Maria de Aquino, care va străbate opera lui sub numele de Fiammetta, iubirea servindu-i, probabil, şi ca îndemn de a scrie nu numai poezii, dar şi opere narative. În perioada aflării sale la Neapole Boccaccio scrie *Vînătoarea Dianei, Filocolo, Filostrato, Teseida.* Întors la Florenţa,

Boccaccio găseşte o altă atmosferă, mai prozaică în comparaţie cu ambianţa elegantă de la Neapole. La Florenţa viaţa sa e modestă şi retrasă, dedicată studiului şi literaturii, dar concetăţenii îl preţuiesc şi îl atrag în activitatea politică, încredinţîndu-i diferite misiuni diplomatice pe lîngă seniori de vază sau misiuni culturale pe lîngă mari poeţi, printre care rămîne memorabilă prima sa întîlnire cu Petrarca. Printre operele din perioada florentină se evidenţiază poemele *Ameto, Viziunea de iubire, Nimfele din Fiezole* şi romanul autobiografic *Elegia Madonnei Fiammetta.* Stabilit la Certaldo, scrie capodopera *Decameronul*, pe care, ca şi Petrarca în cazul sonetelor sale, nu o va aprecia prea mult. În ultimii ani ai vieţii trece printr-o criză spirituală, devenind cleric, şi se consacră unor lucrări mai serioase, cum este *Corbaccio* (*Biciul*) şi mai multor opere erudite, scrise în limba latină. Boccaccio, ca şi Petrarca, a avut un cult aparte pentru marele lor înaintaş Dante. La Florenţa a ţinut mai multe lecţii-comentarii publice despre *Divina Comedie* şi scrie prima biografie a lui Dante, intitulată *Mic tratat întru lauda lui Dante.* Retras la Certaldo, Boccaccio moare la 21 decembrie 1375.

de oameni noi, ce îl predispun, îl sensibilizează pe cititor, înlesnindu-i o înţelegere mai profundă a celor citite.

Fiecare nuvelă reprezintă o situaţie de viaţă, obişnuită, gravitînd în jurul celor două teme mari ale *Decameronului* – dragostea şi aventurile. Nuvelele (cu excepţia primei zile şi a noua, fără teme obligatorii) sînt reunite printr-o temă comună, fiecare fiind o variaţie a temei propuse. De exemplu, nuvelele zilei a doua au ca subiect principal întîmplarea, norocul, în a treia zi se povesteşte despre cum se pot cîştiga lucruri pierdute sau dorite, în a patra zi tema este dragostea cu sfîrşit nefericit, nuvelele din ziua a cincea au ca temă dragostea cu sfîrşit fericit, cele din ziua a şasea se axează pe salvarea de un pericol printr-o vorbă de duh, în a şaptea zi se povestesc diferite păcăleli şi farse jucate bărbaţilor de femeile lor, în a opta – personajele fac reciproc asemenea glume şi farse, iar în ultima zi, a zecea, este abordată tema spiritului curtean, a gesturilor nobile şi mărinimoase. În unele nuvele se fac simţite note anticlericale. Cu toate acestea, temele şi motivele nuvelelor adesea se intercalează, trec dintr-o nuvelă în alta, se repetă, se întrepătrund şi concresc, ceea ce demonstrează că autorul nici nu a avut intenţia de a le delimita cu stricteţe, mai ales că multe au fost preluate din diferite izvoare. Contează că Boccaccio apare în *Decameron* ca un maestru al acţiunii, al conducerii şi dezvoltării ei, reuşind să creeze un echilibru interior în fiece nuvelă şi în toate, luate împreună. Tematica dezvăluie o întreagă viziune realistă asupra vieţii şi a omului. Realitatea este lumea în tranziţie, care iese din captivitatea unei concepţii ascetico-religioase caracteristice Evului Mediu şi păşeşte îndrăzneţ într-o eră nouă, îmbrăţişînd o concepţie renascentistă, umanistă despre lume. Dacă la început despre ciumă se vorbeşte cu o anumită frică, spre sfîrşitul cărţii lucrurile se schimbă, naratorii devin mai neînfricaţi. Despre ei se spune că nici moartea nu-i va învinge, iar dacă totuşi vor muri, o vor face binecuvîntînd această viaţă.

Eroii lui Boccaccio întruchipează omul Renaşterii timpurii, acţionează într-un cadru geografic, istoric şi social concret. În capodoperă întîlnim o mare varietate de tipuri sociale, feudali crunţi, popi hapsîni şi corupţi, cavaleri nobili, negustori şmecheri sau duşi de nas, oameni proşti şi oameni deştepţi, femei fidele şi desfrînate, aventurieri norocoşi şi hoţi de drumul mare etc. Personajele *Decameronului* „sînt în general personaje ale unei singure reacţii, au un comportament strict precizat într-un anumit sens. Asta nu înseamnă că sînt schematice sau neadîncite psihologic. Dar reprezentînd faţetele multiple ale omului în general, ale unei omeniri în veşnică mişcare, situaţia nuvelei cerea o singură reacţie, prin care să avem un exemplu viu de comportament" (Michaela Şchiopu). Ele se caracterizează prin dragostea de viaţă, de a-şi afirma posibilităţile, prin optimism, sete de cunoştinţe şi de acţiuni, prin aspiraţia „însuşirii" totale a lumii din jur.

Merită subliniată atitudinea autorului şi a personajelor faţă de Dumnezeu, biserică, cler, popor, societatea contemporană, în ansamblu, dar şi faţă de problema centrală din *Decameron*, precum e dragostea,

care este una senzuală, pămîntească, carnală şi prezentă în aproape toate nuvelele. Tocmai aceasta i-a făcut pe unii să vadă în opera lui Boccaccio o carte indecentă, trivială. Însă erotismul nuvelelor nu trebuie înţeles în sens obscen, ceea ce nu era caracteristic autorului, ci în sens mai larg, umanist. Reabilitarea omului şi a vieţii pămînteşti a acestuia, cu toate bucuriile şi plăcerile ei, este unul dintre cele mai importante aspecte ale artei renascentiste. Boccaccio nu înjoseşte omul, ci îl înalţă prin zugrăvirea veridică a „naturii" lui, a iubirii ca sentiment firesc, nobil şi frumos.

Boccaccio şi-a afirmat încrederea într-o lume în care omul să trăiască potrivit legilor firii sale. De aceea, cartea sa a fost receptată, instinctiv, şi ca un manual al artei de a trăi, ca un model de artă nuvelistică pentru prozatorii de mai tîrziu. *Decameronul* se traduce în alte limbi, din el se inspiră o întreagă generaţie de scriitori din diferite ţări.

„Giovanni Boccaccio este primul în lume după mai bine de un mileniu, care a regăsit, într-o expresie nemuritoare şi fericită, comicul vieții."
E. G. PARODI

Momente ale receptării

Literatura Renaşterii italiene a fost cunoscută la noi din cele mai vechi timpuri. Umaniştii italieni Silvio Piccolomini şi Poggio Bracciolini au susţinut ideea latinităţii noastre şi originea latină a limbii române – adevăruri afirmate de marii noştri cărturari încă la începuturile literaturii române culte. Mulţi scriitori clasici şi moderni au contribuit pe diferite căi la popularizarea literaturii umanismului italian în spaţiul nostru cultural. Versiuni din lucrările umaniştilor italieni s-au realizat încă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cel mai tradus fiind T. Tasso. Din poemul *Ierusalimul eliberat* se traduc iniţial fragmente (Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu), iar în 1852 apare traducerea integrală în proză. Primele sonete traduse din opera lui Petrarca au fost publicate în diferite reviste (*Convorbiri literare, Familia*). La noi primul mare admirator al lui Petrarca a fost Gheorghe Asachi, care a tradus din poeziile lui Petrarca şi l-a imitat în culegerea sa de poezii publicată la Iaşi în 1836. Un alt împătimit de autorul *Canţonierului* a fost poetul Alexandru Depărăţeanu. Primele fragmente din *Principele* lui Machiavelli au fost traduse de Eminescu şi I. L. Caragiale. Cu timpul s-au realizat traduceri noi şi de calitate din majoritatea capodoperelor Renaşterii italiene.

„Boccaccio este promotorul unei arte de netă tendință realistă, aşa cum se va manifesta ea din plin în epoca Renaşterii, corespunzînd unui stadiu clasic. Opera sa reprezintă un echilibru între receptivitatea față de lumea exterioară şi efervescența spirituală, creatoare de concepte şi idei."
MICHAELA ŞCHIOPU

Mai rare au fost pînă în secolul al XX-lea interpretările critice ale operelor umaniştilor italieni, deşi au apărut în presă articole şi studii, întîietatea revenindu-i iarăşi lui Tasso. Italienistica română a oferit, îndeosebi în a doua jumătate a secolului al XX-lea, studii excelente despre umaniştii italieni. S-a dovedit productivă şi receptarea creatoare a operelor acestora. Gh. Asachi îl admiră pe Petrarca şi îl imită, la fel şi Al. Depărăţeanu. În *Ţiganiada*, I. Budai Deleanu se inspiră din poemul lui Ariosto *Orlando furios,* dar şi din T. Tasso. N. Filimon foloseşte unele idei ale machiavelismului în *Ciocoii vechi şi noi*.

LITERATURA RENAŞTERII FRANCEZE

„Aş vrea ca limba noastră să fie atît de bogată în exemple proprii, încît să nu mai avem nevoie să recurgem la străini… De ce sîntem oare atît de mari admiratori ai altora? De ce sîntem atît de nedrepţi cu noi înşine? De ce sîntem cerşetori faţă de limbile străine, ca şi cînd ne-ar fi ruşine să o folosim pe a noastră?“

DU BELLAY

Repere istorice şi culturale

Spre deosebire de Italia, epoca Renaşterii cuprinde în Franţa un secol – al XVI-lea, deşi trăsături ale concepţiei umaniste despre lume şi om apar încă spre sfîrşitul secolului al XV-lea, perioadă ce ar putea fi numită „prerenaştere“, ilustrată mai ales de creaţia lui F. Villon. Ideile umaniste nu s-au bucurat în Franţa de un sprijin intens din partea noii clase a burgheziei, care era mai puţin activă decît în alte ţări europene. În schimb, umanismul a fost susţinut mai mult în cercurile nobililor cu vederi înaintate, ca urmare a contactelor acestora cu cultura umanistă italiană. Orientarea spre valorile umaniste italiene este caracteristică pentru primii douăzeci de ani ai domniei lui Francisc I, care sprijină mişcarea umanistă din Franţa, promovată, cu precădere, de către reprezentanţii nobilimii. O altă particularitate a Renaşterii în Franţa ţine de raporturile cu Mişcarea Reformei, care nu a fost numai o mişcare religioasă: forma religioasă pe care a îmbrăcat-o a ascuns conflicte economice şi politice mai adînci. Pînă pe la mijlocul anilor ’30 ai secolului al XVI-lea protestantismul şi umanismul s-au completat, avînd scopuri aproape comune. Cînd, însă, Mişcarea Reformei capătă amploare, îndeosebi sub conducerea lui Calvin, mulţi umanişti se distanţează de ea. Confruntarea dintre catolici şi protestanţi (numiţi în Franţa „hughenoţi“) a generat războaiele religioase din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ce au culminat cu sîngeroasa încăierare dintre catolici şi hughenoţi în 1572, cunoscută ca „Noaptea Sfîntului Bartolomeu“. Deşi o parte din umanişti erau atraşi de anumite idei ale catolicilor sau protestanţilor, cei mai de seamă umanişti francezi au avut rezerve faţă de fanatismul religios.

Literatura Renaşterii franceze poate fi împărţită convenţional în două perioade: 1) prima jumătate a secolului al XVI-lea; 2) a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

În prima perioadă a Renaşterii franceze se evidenţiază un grup de scriitori a căror activitate e strîns legată de curtea surorii regelui Francisc I, care, după a doua sa căsătorie cu regele Navarrei, este cunoscută ca **Margareta de Navarra** (1492–1549), una dintre cele mai culte femei din epoca Renaşterii, susţinătoare a ideilor umaniste şi o apreciată scriitoare. A scris poezii şi poeme, dar cea mai importantă operă a ei este o culegere alcătuită din 72 de nuvele – *Heptameronul*, scrisă sub influenţa *Decameronului* lui Boccaccio şi etalînd o evidentă tendinţă moralizatoare. Dintre scriitorii de la curtea Margaretei de Navarra se evidenţiază poetul **Clement Marot** (1496–1544). În versurile sale, de o simplitate, eleganţă, fluiditate şi claritate clasice, se împleteşte satirizarea clericilor şi a justiţiei corupte cu elogierea bucuriilor şi a plăcerilor vieţii pămînteşti. Marot primul a introdus sonetul în poezia franceză. Prima perioadă a literaturii Renaşterii franceze este

NOTA BENE

„Pleiada“ este denumirea unui grup de stele, a unei constelaţii. Acest nume l-au purtat un grup de poeţi din Grecia antică (perioada elenistică sau alexandrină), din care au făcut parte Calimah, Teocrit, Apoloniu din Rodos şi Lycofron. În cazul literaturii franceze, numele de „pleiadă“ se datorează admiraţiei lui Ronsard pentru pleiada alexandrină.

dominată, însă, de **François Rabelais**, autorul celebrului roman *Gargantua şi Pantagruel*.

Cea mai mare realizare din perioada a doua a literaturii franceze din epoca Renaşterii este poezia Pleiadei.

Pierre Ronsard (1524–1585) s-a impus ca cel mai important poet al Pleiadei, considerat „prinţ al poeţilor“. Nobil de o aleasă cultură, face o carieră de paj de curte, călătoreşte, se iniţiază în diplomaţie, dar afectat la doar 17 ani de o semisurditate, se vede obligat să renunţe la cariera diplomatică şi se dedică studiului antichităţii şi poeziei. Într-o elegie (a XVI-a), poetul vorbeşte despre legendara sa origine română („Străbunul stirpei mele de-acolo dar se trage, / Danubiul de unde vecin e ţării trace. / De vale mai de unguri, în îngheţat hotar, / E un boier de seamă, marchizul de Ronsard…“). Veşnic îndrăgostit, el şi-a cîntat iubirile în poezie, Casandra, Maria, Elena fiind inspiratoarele celor mai cunoscute versuri, îndeosebi ale sonetelor dedicate fiecăreia dintre ele, în care se împletesc frecvent motivul sorţii schimbătoare (*fortuna labilis*), al trăirii clipei (*carpe diem*), al trecerii iremediabile a timpului (*fugit irreparabile tempus*), elogiindu-se, în spiritul epicureismului, bucuriile şi plăcerile vieţii de la ţară, în sînul naturii: „Ascultă, scumpa mea, învaţă / de vrei să ai bogată viaţă / şi să trăieşti în bucurii:/ culege-ţi floarea frumuseţii / să n-ajungi vîrsta bătrîneţii / şi floare veştedă să fii“. Iar într-un alt sonet poetul spune: „Ori vrei să zici, cum eşti la tinereţe, /Să ne petrecem zilele-ţi cu soare, / Că vine-n grabă hîda bătrîneţe / Şi dragostea se trece ca o floare?“. Ronsard a jucat rolul unui Petrarca francez, mînuind mijloace expresive mai bogate şi mai diverse, ce i-au permis să redea o gamă mai variată de nuanţe ale stărilor sufleteşti ale îndrăgostitului. Iubirea este la Ronsard mai materială, mai terestră, dar nu pierde din farmecul unui sentiment ce înnobilează. Dragostea îi produce poetului şi satisfacţii spirituale, după cum o spune în sonetul *Eu în trei zile Iliada toată*... Sonetele de inspiraţie petrarchiană abundă în reminiscenţe antice, anacreontice şi horaţiene, dînd în vileag o atitudine epicureică faţă de viaţă şi idealul renascentist al omului descătuşat, liber, iubitor de viaţă şi optimist, aşa cum declară în sonetul *Cînd mult-bătrînă tu vei fi, la lumînare*..., tipic poeziei lui Ronsard: „Trăieşte, să mă crezi, pe mîine să nu laşi: / Culege chiar de azi toţi trandafirii vieţii“. Ronsard a cultivat şi oda, elegia, imnul, madrigalul, egloga, poezia pastorală, epigrama, epistola, epitaful, diferite varietăţi ale poemului (politic, satiric, epic).

Un alt nume remarcabil al Pleiadei franceze este **Joachim Du Bellay** (1525–1560), care semnează Manifestul ei, intitulat *Apărarea şi ilustrarea limbii franceze* (1549) – unul dintre cele mai importante documente pentru istoria limbii şi a literaturii franceze. Ca poet liric, Du Bellay a cultivat sonetul în ciclul *Olivul* şi în două volume intitulate *Antichităţi* şi *Regrete*. Sonetele lui Du Bellay sînt pătrunse de un lirism suav şi sincer, adesea nostalgic, melancolic, elegiac, marcat de profunde accente filozofice.

Optimismul primelor generaţii de umanişti francezi scade treptat, făcînd loc, spre sfîrşitul secolul al XVI-lea, dezamăgirii şi scepticismului privind realizarea idealurilor umaniste, ceea ce denotă începutul crizei umanismului în Franţa. Ultimul mare umanist francez este **Michel de Montaigne** (1533–1592), scriitor-filozof, autorul celebrelor *Eseuri*, în care constată criza ideilor umaniste, reexaminîndu-le critic şi exprimîndu-şi îndoiala faţă de valabilitatea lor absolută. „Ce ştiu eu?“ – se întreabă filozoful, afirmînd, astfel, „îndoiala“ ca formă sau metodă de cunoaştere.

Literatura franceză din epoca Renaşterii iniţial a fost cunoscută la noi mai mult prin intermediul textelor originale, primele traduceri din Ronsard şi Rabelais fiind publicate doar spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.



François Rabelais

(1494?–1553)

François Rabelais s-a născut în La Deviniere, lîngă Chinon, în familia unui avocat. Şi-a petrecut copilăria la ţară, a intrat ca novice (posluşnic) la mănăstirea ordinului Cordilierilor din La Baumette, apoi a petrecut mai mulţi ani la mănăstirea din Fontenoy-le-Compte, unde a studiat limbile clasice (greaca, latina, ebraica), iar, prin intermediul lor, nu numai cărţile sfinte, dar şi operele autorilor antici. Părăsind traiul monahal, Rabelais a studiat la mai multe universităţi, interesîndu-se de jurisprudenţă, studiind şi practicînd, însă, mai ales medicina, fiind numit ulterior medic la spitalul principal din Lyon. La Montpellier a obţinut titlul de doctor în medicină, a ţinut şi un curs de medicină. A tradus şi a comentat lucrările lui Galen şi Hipocrate. Dacă nu s-ar fi dedicat literaturii, ci medicinei, Rabelais ar fi devenit, probabil, un medic cu renume. A beneficiat de protecţia unor înalţi demnitari şi de prietenia unor mari scriitori şi umanişti francezi. Caracterul cu adevărat enciclopedic al cunoştinţelor şi-a lăsat amprenta şi asupra capodoperei sale – romanul *Gargantua şi Pantagruel*, pe care l-a scris timp de douăzeci de ani. Se stinge din viaţă la Paris, în anul 1553. Se spune că testamentul lui ar fi fost următoarea frază: „N-am nimic, sînt plin de datorii, restul îl las săracilor“.

François Rabelais este figura cea mai importantă a umanismului francez. Capodopera sa, romanul *Gargantua şi Pantagruel*, se compune din cinci cărţi sau părţi, avînd ca bază şi izvor de inspiraţie tradiţia folclorică, îndeosebi romanele populare de aventuri în care se parodiau romanele cavalereşti medievale.

Prima carte, intitulată *„Preaînfricoşata viaţă a Marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel, aşa cum a fost alcătuită mai demult de domnul Alcofribas, abstrăgător de chintesenţă. Scriere plină de pantagruelism*“, se deschide cu un prolog în care autorul vorbeşte despre sensul operei sale, care nu trebuie redus doar la „vesela pierdere de vreme“, ci tălmăcit într-un înţeles cuprinzător, autorul sugerînd sensul încifrat printr-o alegorie despre cîinele care găseşte un os cu măduvă, pe care îl zdrobeşte şi suge măduva: „Sfărîmaţi osul şi sugeţi-i măduva hrănitoare!“, îi îndeamnă Rabelais pe cititori. Cartea întîi începe cu descrierea vechimii neamului de uriaşi al lui Gargantua, fiul lui Grandgousier şi al Gargamellei. Gargantua a fost purtat 11 luni în burta mamei, care, fiind însărcinată, a mîncat prea mult şi, în plină indigestie, l-a născut pe Gargantua prin urechea stîngă, iar pruncului, văzîndu-se la lumină, primul lucru ce i-a ieşit din gura sa mare (de unde i s-a tras şi numele) a fost să i se dea să bea. Autorul descrie copilăria lui Gargantua, care pînă la vîrsta de cinci ani crescuse ca un sălbatic, dar moştenise de la tatăl său unele sclipiri de înţelepciune populară, dintre care una s-a dovedit a fi de-a dreptul „genială“, cînd a inventat cea mai plăcută ştergătoare pentru fund. Grandgousier hotărăşte să-l dea la învăţătură, la început avîndu-l ca dascăl pe un teolog scolastic, Thumbal Holofern, cu care a ajuns a fi un netot din cauza metodelor folosite, apoi pe un preceptor umanist, Ponocrate, care l-a învăţat după alte metode şi cu acesta pleacă la Paris călare pe o iapă uriaşă ca şi el unde face mai multe năzbîtii, ca cea cu clopotele de la Catedrala Notre-Dame. Printr-o scrisoare este chemat acasă de către părintele său Grandgousier, nevoit să intre într-un război cu vecinul său agresiv Picrochol din cauza unei certi dintre nişte ciobani din ţara sa Utopia şi nişte brutari-plăcintari din ţara vecină Lerna, condusă de Picrochol. Gargantua cu ai săi, ajutat şi de un călugăr, fratele Ioan, supranumit Zdrelitorul, îl învinge pe Picrochol, iar în cinstea victoriei i se construieşte fratelui Ioan mănăstirea de la Thélème, unde toţi trăiesc după o singură regulă: „Fă ce-ţi place!“.

Cartea a doua – *„Pantagruel, regele dipsozilor, înfăţişat aşa cum a fost, cu faptele şi isprăvile lui înfricoşate, de fie-iertatul Alcofribas, abstrăgător de chintesenţă“* – reia genealogia lui Pantagruel, evidenţiind ce a moştenit de la părinţii săi. Dornic de a învăţa, Pantagruel pleacă la studii prin Franţa, trecînd pe la cele mai de seamă universităţi ale vremii, un bun prilej pentru autor de a arăta sistemul de învăţămînt existent, căruia i se opune unul nou, umanist, sugerat şi de scrisoarea lui Gargantua către fiul său. La Paris, Pantagruel îl cunoaşte pe Panurge, un semivagabond-semistudent, vesel din fire şi iubitor de aventuri, cu care avea să fie prieten toată viaţa. Aflînd că Utopia a fost invadată de dipsozi, Pantagruel cu Panurge participă la lupte, intră apoi în cetatea amoroţilor, unde Panurge îi face o nuntă de pomină regelui Anarhie, iar autorul promite să continue descrierea aventurilor, invitîndu-i pe cititori să fie în viaţă adevăraţi pantagruelişti.

În cartea a treia, care se numeşte *„Despre faptele şi pildele mari ale bunului Pantagruel, alcătuită de Domnul François Rabelais, doctor în medicină şi monah al ostroavelor Hiere*“, autorul îi ridiculizează pe cei cărora nu le plac cărţile lui, descriind apoi cum Pantagruel ocupă ţara dipsozilor, aduce acolo utopieni, fiind ajutat de Panurge, care îl însoţeşte peste tot, dar care este preocupat de o problemă: dacă trebuie sau nu să se însoare. În căutarea unui răspuns, eroii pornesc într-o lungă călătorie pentru a se lămuri, vizitînd diferite locuri şi insule, ca pînă la urmă să decidă a merge să consulte oracolul Sfintei Butelci, cartea încheindu-se cu elogii aduse descoperitorului unei plante utile – pantagruelionul.

Cartea a patra – *„Despre faptele şi pildele mari ale vrednicului Pantagruel, alcătuită de Domnul François Rabelais, doctor în medicină*“ – continuă descrierea călătoriei eroilor spre oracol, poposind pe diferite insule (ostrovul Sobolilor, ostrovul Smochiniţilor, ostrovul Papimanilor etc.), prilej de a prezenta diverse aspecte ale orînduirii din acea vreme.

Ultima carte, a cincea, intitulată *„Despre faptele şi pildele mari ale bunului Pantagruel, alcătuită de Domnul François Rabelais, doctor în medicină, cuprinzînd oracolul Sfintei Bacbuc, împreună cu răspunsul Butelcii, pentru aflarea căruia s-a întreprins lunga călătorie înfăţişată aici aşa cum a fost*“, povesteşte despre popasurile călătorilor pe ostrovul Clopotelor, apoi pe cel al Cotoilor, în ţara Chintesenţei, pe ostrovul Luminilor, de unde se îndreaptă spre templul Sfintei Butelci care, la întrebarea lui Panurge, răspunde cu un singur cuvînt: „Trinch“, ceea ce înseamnă „Bea!“, în sens direct, dar, mai ales, în sensul dat de preoteasa Bacbuc: a bea, a sorbi din izvorul înţelepciunii, al cunoştinţelor.

Romanul lui Rabelais reprezintă o adevărată enciclopedie a timpului, dar şi o operă literară de mare originalitate artistică, în care fantezia se îmbină cu realitatea. Realitatea este privită din perspectiva deformării prin nişte lentile gigantice, ceea ce îi permite scriitorului să dezvăluie adevărata faţă a lucrurilor, puse sub incidenţa rîsului. Este vorba de un mod mai profund şi mai subtil de a înţelege lumea din jur.

Ca scriitor umanist, Rabelais are o atitudine critică faţă de vechea societate feudală, ale cărei concepţii şi instituţii mai dăinuiau. Această atitudine domină întreg romanul, îndeosebi primele două cărţi. Rabelais atacă violent lumea feudală, apelînd la caricatură şi grotesc. Nu cruţă aparatul birocratic, demascîndu-i pe judecători, avocaţi, procurori, funcţionari etc., ceea ce se vede în mai multe capitole din cărţile a doua şi a patra. Pînă şi numele date unor feudali exprimă nu numai esenţa firii lor, dar şi atitudinea autorului: seniorii Coate-Goale şi Japcan Ghearălungă, căpitanul Fluierăvînt, ducii de Roatamorii, de Bucagioasa şi de Rămăşiţel, principele de Scărpinătura, vicontele de Padukernitza, regele Anarhie etc.

În secolul al XVI-lea începe să dispară concepţia curteană medievală despre război. Rabelais critică războaiele şi răzmeriţele feudale, dezvăluie caracterul distrugător al războaielor, îndeosebi în capitolele în care se descrie războiul de agresiune al lui Picrochol împotriva Utopiei.

O temă centrală la Rabelais este cea anticlericală şi anticatolică, proprie mai multor scriitori umanişti din epoca Renaşterii. Anticlericalismul nu înseamnă neapărat ateism. Rabelais, la început, a sprijinit

„Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeaşi situaţie a realismului şi la acest scriitor, cu observaţii asupra vieţii şi societăţii, acelaşi apel la folclor, multe procedee stilistice comune, Oşlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-lăţi-lungilă şi Setilă din *Harap Alb* sînt rude de aproape cu Grandgousier, cu Gargantua şi Pantagruel. Verva povestitorului moldovean aminteşte pe a scriitorului renascentist francez. Acelaşi temperament robust, mişcat de mari pofte; acelaşi rîs gigantic. Îi unesc de asemenea unele resentimente şi lupte cu vechea şcoală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipseşte nici plăcerea de a acumula referinţele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd aminteşte multele unelte ale lui Pavel Ciubotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ştrul. În sfîrşit, un dar asemănător de a nota mişcarea şi de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii şi situaţiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuţie înaintaşul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc acelaşi mesaj al încrederii în viaţă şi în popor, un mesaj de care, atunci cînd îşi croiesc un drum nou, au nevoie toate societăţile tinere, toate societăţile care se găsesc în momentele revoluţionare ale progresului lor.“
TUDOR VIANU

Mişcarea Reformei, mai tîrziu, însă, s-a îndepărtat de protestanţi, fiind mai precaut, inclusiv în operele sale. Scriitorul critică biserica, mai ales clerul corupt şi făţarnic. Ca umanist şi savant, Rabelais ia în derîdere orice superstiţii şi dogme, critică papalitatea, îndeosebi în capitolele despre ţara papimanilor din cartea a patra. Disputele teologice, caracteristice Renaşterii, şi-au găsit o expresie adecvată în romanul rabelaisian.

Romanul a fost conceput astfel, încît planul criticii, al negării lumii vechi feudale este însoţit de un altul: al afirmării şi elogierii. Respingînd lumea feudală veche, cu toate concepţiile şi instituţiile ei, Rabelais apără principiile şi idealurile umanismului, elogiază omul, natura, raţiunea umană. Inclusiv rîsul rabelaisian serveşte acest dublu sens. Savantul rus Mihail Bahtin spunea că la Rabelais rîsul este ambivalent: în măsura în care distruge, în aceeaşi măsură şi afirmă. Printre aspectele legate de planul afirmării idealurilor noi, umaniste, trebuie evidenţiate cîteva probleme centrale.

Una dintre problemele amplu dezbătute în roman este cea a educaţiei. Rabelais critică scolastica – temelia ideologică a vechii societăţi feudale, respingînd sistemul de educaţie şi de învăţămînt medieval. Satirizarea vechii pedagogii o întîlnim nu numai în capitolele din cartea întîi, în care este descrisă educarea lui Gargantua de către un dascăl de formaţie scolastică, Thumbal Holofern, dar şi în capitolele unde este descrisă Sorbona şi învăţaţii ei. Respingînd scolastica şi pe promotorii acesteia, Rabelais afirmă principiile unei educaţii în stil umanist, reprezentată de figura dascălului Ponocrate, al cărui program educativ vizează atît trupul, cît şi spiritul, atît teoria, cît şi practica, bazîndu-se pe trezirea curiozităţii, interesului de a învăţa, dar şi pe necesitatea unei relaxări pe potrivă. Este semnificativă, în acest sens, scrisoarea lui Gargantua către Pantagruel, care este un adevărat program al umanistului Rabelais.

Problema educaţiei e pusă în relaţie directă cu necesitatea formării unui om nou, cu vederi umaniste, liber, multilateral dezvoltat. Cu atît mai mult cu cît personaje principale sînt trei regi: Grandgousier, Gargantua şi Pantagruel. Caracterizarea lor, exact în această consecutivitate, demonstrează că fiecare dintre ei reprezintă şi o ipostază a suveranului iluminat, umanist. Grandgousier, rege înţelept în virtutea experienţei de viaţă şi a tradiţiei populare, de unde a fost preluat, intuieşte necesitatea instruirii fiului său Gargantua, căruia îi aduce dascăli acasă, pe urmă îl trimite la Universitatea de la Paris, conştientizînd că moştenitorul său trebuie să fie un om cu carte. Cu atît mai mare e strădania lui Gargantua de a-i da o educaţie umanistă lui Pantagruel, care întruchipează, într-un fel, idealul unui rege sau monarh iluminat, învăţat, bun. Următoarele cuvinte ale lui Gargantua, preluate de la Platon, redau exact ideea unui monarh înţelept: „Atunci vor fi republicile fericite, cînd conducătorii vor gîndi şi gînditorii vor conduce".

Descrierea mănăstirii Thélème reprezintă programul pozitiv al scriitorului, supremă expresie a încrederii autorului în om, ca fiinţă raţională, care aspiră spre cunoaştere şi desăvîrşire, întruchipînd idealul dezvoltării armonioase a omului – trupeşti şi sufleteşti –, al unei vieţi active.

În roman se îmbină parodierea caricaturală a poemelor eroice cu un realism de factură satirică, un rol important jucîndu-l grotescul. Rîsul rabelaisian ambivalent este unul sănătos, afirmînd noua viziune umanistă asupra vieţii. Contribuţia lui Rabelais la dezvoltarea limbii franceze este inegalabilă, el este un neîntrecut maestru al limbajului artistic, unii spunînd chiar că limbajul, foarte variat, inclusiv licenţios şi vulgar pe alocuri, este principalul personaj al scriitorului. El jonglează cu sensurile cuvintelor, creează şi introduce unele noi. Stilul lui Rabelais este dinamic, pitoresc şi plastic. Dimensiunea gigantică a lumii descrise a cerut şi un arsenal lingvistic pe potrivă – cascade de enumerări, acumulări lexicale interminabile, creatoare de comism şi de rîs copios. Maniera în care a scris Rabelais se aseamănă cu cea a lui Ion Creangă.

Gargantua şi Pantagruel

CARTEA I

Capitolul XXIII

Cum l-a îndrumat Ponocrat pe Gargantua, învăţîndu-l să nu piardă nici un ceas din zi

Văzînd Ponocrat felul cu totul necugetat în care îşi petrecea ziua Gargantua, a hotărît să-i dea de aici încolo o altă îndrumare. Socotind, însă, că firea omului nu se lasă întoarsă de la o zi la alta decît cu mare silnicie, s-a arătat la început mai îngăduitor.

Pentru a izbîndi mai lesne în cele ce-şi pusese în gînd, Ponocrat l-a dus pe Gargantua în mijlocul învăţaţilor din partea locului, ca după pilda lor să-şi ascută mintea şi să-şi întărească dorinţa de o învăţătură nouă, mai potrivită cu însuşirile lui.

Îndrumat astfel, Gargantua s-a dedicat învăţăturii cu atîta rîvnă încît, nelăsînd să se irosească nici un ceas al zilei, îşi petrecea tot timpul cu citirea cărţilor şi adîncirea ştiinţei adevărate despre lume.

Se scula în fiecare zi la ceasurile patru de dimineaţă. În vreme ce slujitorii îl frecau cu ştergarele, Gargantua stătea să asculte cîteva verseturi din Sfînta Scriptură, spuse limpede şi cu glas tare, după rostirea cuvenită unei asemenea citiri. Pentru treaba aceasta fusese ales un copil de casă tinerel, numit Anagnoste, născut şi crescut în palme la Basche. Potrivit cu înţelesul şi pilda acelor învăţături, Gargantua îşi îndrepta gîndul cu închinăciuni şi rugi evlavioase către bunul Dumnezeu, a cărui mărită strălucire şi înţelepciune o mărturisea cuvîntul Evangheliei.

Se îndrepta apoi spre un loc mai ferit, unde se uşura de rămăşiţele fireşti ale bucatelor ce mistuise. Acolo, pe îndelete, dascălul său venea să-i reamintească pildele ce ascultase, tălmăcindu-i cu de-amănuntul părţile mai adînci şi mai greu de înţeles. Iar la întoarcere se oprea să cerceteze dacă cerul s-a schimbat peste noapte şi ce vreme prevestesc, pentru ziua aceea, luna şi soarele.

După aceasta îl îmbrăcau, îl pieptănau, îi potriveau părul în bucle, îl dichiseau şi-l stropeau cu miresme, în care timp se mai întorcea o dată cu gîndul la cele învăţate în ajun. Îşi rostea lecţiile pe dinafară, căutînd să desprindă învăţăminte privitoare la firea oamenilor. Uneori se lăsa odihnei vreo două-trei ceasuri, dar de-îndată ce slujitorii sfîrşeau să-l îmbrace, se smulgea din aşternut şi vreme de trei ceasuri împlinite stătea să asculte ce spune înţelepciunea cărţilor.

Gargantua cu dascălul său ieşeau după aceea împreună şi se îndreptau spre răspîntia de drumuri de la Bracque, ori la iarbă verde, unde băteau mingea, jucau ogoiul, înviorîndu-şi trupurile cu mişcări dibace, după ce minţile şi le ascuţiseră cugetînd. Se desfătau astfel în toată voia lor şi după bunul lor plac, ducîndu-şi jocul mai departe pînă ce asudau leoarcă sau se simţeau osteniţi. Se ştergeau de năduşeală şi îşi frecau bine tot trupul, schimbau cămăşile şi, pornind agale, se opreau să vadă dacă prînzul e gata. În aşteptarea bucatelor mai rosteau o dată, răspicat şi limpede, învăţătura desprinsă din lecţia zilei aceleia.

Între timp, sosind şi doamna Poftă-Bună, se aşezau la masă fără zăbavă. Pînă să vină chelarul cu vinurile, Gargantua asculta cu plăcere povestiri vesele despre marile isprăvi ale trecutelor vremi. Apoi, după cum avea bună-plăcere, cerea să i se citească şi altele; zăbovea la un plăcut taifas cu dascălul său, vorbind despre bunătatea, folosul şi alcătuirea osebitelor mîncăruri şi băuturi aduse pe masă, adică pîinea, vinul, apa, sarea, carnea, peştele, fructele, legumele, rădăcinoasele de unde vin şi cum se pregătesc? Astfel, în scurtă vreme a ajuns să cunoască de-a fir a păr toate scrierile despre acestea, ale lui Pliniu, Ateneu, Dioscoride, Iuliu Pollux, Galen, Porfir, Opian, Polib, Heliodor, Aristotel, Elian şi ale altora. Pentru a se lămuri mai bine, porunceau adeseori să li se aducă acele cărţi la masă. Gargantua învăţase pe de rost tot ce scria în ele, aşa că nu se afla doftor în lume care să ştie măcar pe jumătate cît el.

Li se aduceau pe urmă cărţi de joc, dar nu pentru a-şi încerca norocul, ci pentru a învăţă, mînuindu-le, o mulţime de născociri plăcute şi isteţe dibăcii, cu înţelesuri luate din ştiinţa numerelor. Aritmetica îi plăcea lui Gargantua şi în fiecare zi, după masa de prînz, şi după cină, îşi petrecea vremea cu această îndeletnicire, găsind în ea mai multă desfătare a minţii decît altădată în jocul de cărţi sau de zaruri. Atît de bine învăţase să socotească în gînd şi pe hîrtie,

încît englezul Tunstal, care a scris multe despre acestea, mărturisea că, dacă ar fi să se măsoare cu Gargantua, abia s-ar pricepe să deosebească cifrele. Dar, în afară de numere, Gargantua cunoştea tot atît de bine şi celelalte ramuri ale matematicii: geometria, astronomia şi muzica, iar în timp ce aşteptau să se rumenească bucatele, cei doi se apucau să înjghebe tot felul de instrumente ale cîntecului, însemnau figuri de geometrie şi căutau să desluşească legile ştiinţei despre stele. După care, alegînd o melodie cu cinci-şase părţi, se porneau să-i dea viers din adîncul bojocilor. Gargantua învăţase să cînte din liră, din lăută, din spinetă, din harfă, din flaut nemţesc (cu nouă găuri), din violă şi din trombon.

Petrecînd astfel cam un ceas din zi, după ce mistuia mîncarea şi deşerta rămăşiţele, Gargantua se aşeza din nou la învăţat şi timp de alte trei ceasuri – cîte o dată mai mult – lua de la capăt cărţile de dimineaţă, ori mergea cu cititul mai departe, scriind şi înşirînd una după alta, fără greşeală, vechile litere latineşti.

După aceea plecau la plimbare, însoţiţi de un tînăr cavaler din Turena, scutierul Gimnast, care îl învăţa pe Gargantua arta călăriei. Schimbîndu-şi îmbrăcămintea, încăleca pe rînd un buiestraş voinic, un cal spaniol, un fugar arăbesc, un armăsar de luptă ori o iapă uşoară. Făcea de o sută de ori ocolul cîmpului de alergare, călărea fără scări, sărea peste şanţuri, peste casă, se rotea în cerc, pe dreapta şi pe stînga. Apoi lua în mînă lancea, dar nu ca s-o frîngă, căci nu-i neghiobie mai mare decît să te lauzi: „Am rupt zece lănci într-o întrecere de luptă!“ (Şi un potcovar ar fi în stare de o asemenea ispravă.) Adevărata vitejie e să rupi cu lancea ta zece de-ale potrivnicului. Gargantua, purtînd în mînă suliţa lui puternică şi bine ascuţită, putea să dărîme o poartă, să străpungă o platoşă, să reteze un copac, să culeagă din goană un inel, să ia din vîrf o şa de călărie cu călăreţ cu tot, un coif sau o mănuşă de fier. Iar toate acestea le făcea înzăuat şi înarmat din creştet pînă în călcîie.

Înota în apă adîncă, pe spate, pe burtă, pe-o coastă, cu tot trupul, numai cu picioarele sau cu un braţ afară din apă. Trecea Sena cu o carte în mînă, fără s-o ude şi, ca Iuliu Cezar, îşi purta hainele în dinţi...

Capitolul LVII

Cum trăiau telemiţii în mănăstirea lor

Viaţa în mănăstire nu era supusă nici unor legi, rînduieli ori porunci, întrucît fiecare trăia după voia lui nestingherită şi după bunul lui plac. Se ridica din aşternut cînd se sătura de somn, bea, mînca, îşi vedea de treburi, şi se culca din nou, cum şi cînd găsea de cuviinţă. Nimeni nu-l trezea, nimeni nu-i poruncea să se aşeze la masă ori să se scoale; nici o silă şi nici o constrîngere nu-l zorea. Aşa hotărîse Gargantua. Întreaga lege a mănăstirii se cuprindea în aceste patru cuvinte: FĂ CE-ŢI PLACE!

Oamenii liberi şi de neam bun, doritori de plăcută însoţire, au din firea lor înclinări cuminţi şi cuviincioase, ferindu-se de orice rele deprinderi; dar atunci cînd sînt supuşi prin silnicie să sufere umilinţele robiei, ei pierd rîvna de a trăi în cinste, căutînd să sfărîme jugul ce-i apasă. Căci aşa ne-a fost dat: să ne ispitească lucrurile oprite şi să poftim a face ceea ce nu ne e îngăduit.

Lăsaţi în voia lor, telemiţii se împăcau între ei atît de bine, încît, dacă unul singur arăta o dorinţă, toţi ceilalţi se grăbeau a-i face pe plac.

Erau toţi deprinşi numai în cele alese; nu se afla printre ei nici unul care să nu ştie a citi, a scrie şi a cînta din cele mai plăcute instrumente; fiecare vorbea cinci-şase limbi, pricepîndu-se să alcătuiască povestiri şi să potrivească stihuri. Nu se mai pomeniseră nicicînd cavaleri atît de viteji şi de chipeşi, mai îndemînatici şi mai iscusiţi în mînuirea armelor, călare şi pe jos. Niciodată nu se văzuseră femei mai curate, mai drăgălaşe, mai puţin mofturoase şi mai meştere la lucrul mîinilor, la cusut sau orice altă îndeletnicire potrivită unei femei cinstite şi stăpînă pe voia ei. De aceea, cînd se întîmpla ca vreun tînăr din cuprinsul mănăstirii, fie la îndemnul părinţilor, fie din altă pricină, să părăsească într-o bună zi aşezările Telemei, de multe ori lua cu sine pe femeia căreia îi fusese prieten credincios şi se însura cu ea; şi după cum la Telem, în mănăstire, trăiseră cu credinţă şi cu prietenie unul faţă de altul, tot astfel rămîneau şi în căsnicie, uniţi pînă la sfîrşitul vieţii lor, ca în ziua cea dintîi în care s-au însoţit.

(Trad. de Alexandru Hodoş)

Chestionar pentru lectură comentată

- Caracterizaţi în baza primului fragment sistemul de învăţămînt renascentist.
- Din ce compartiment al ştiinţelor făcea parte muzica în acele vremuri şi de ce?
- Ce exprimă Rabelais în fragmentul despre felul cum trăiau telemiţii?
- Comentaţi principiul de viaţă al telemiţilor: „Fă ce-ţi place!“
- Evidenţiaţi în ambele fragmente particularităţile prozei lui Rabelais.

Momente ale receptării

Scris în prima jumătate a secolului al XVI-lea, romanul lui François Rabelais *Gargantua şi Pantagruel* rămîne şi astăzi una dintre cele mai valoroase creaţii literare ale tuturor timpurilor. Tradus în foarte multe limbi şi comentat pe parcursul secolelor de numeroşi critici şi istorici literari, romanul lui Rabelais oferă fiecărei epoci noi şi noi semnificaţii.

În spaţiul literar românesc romanul lui Rabelais a început să fie cunoscut tîrziu, după aproape trei secole de la apariţie. G. Călinescu spunea că Alecu Russo era „un pricepător al autorilor de savoare lingvistică precum Rabelais“. Scriitorii noştri clasici, cunoscători ai literaturii franceze, au citit desigur romanul *Gargantua şi Pantagruel* în original, apreciind valoarea artistică a acestei capodopere a literaturii franceze şi universale. Pentru C. Dobrogeanu-Gherea Rabelais era unul dintre scriitorii „care, prin rîsul lor, au biciuit viţiile societăţii“. Tudor Vianu spunea că Rabelais prezintă analogii cu Ion Creangă: „Verva povestitorului moldovean aminteşte pe a scriitorului renascentist francez“. G. Călinescu semnala asemănări nu numai cu Creangă, ci şi cu Anton Pann.

Prima traducere în limba română, deşi parţială, din opera lui Rabelais, a apărut abia în 1942, traducătorul V. A. Macri menţionînd în *Cuvîntul înainte* că tălmăcirea sa venea să umple „un gol în literatura română“. În 1962 a apărut o altă traducere, realizată de Romulus Vulpescu, care, în 1963, a publicat şi o ediţie pentru copii, urmată de alta, în 1967, ultima realizată împreună cu Ileana Vulpescu. Traducerea completă a romanului, apărută în 1967, aparţine lui Alexandru Hodoş. Romanul lui Rabelais a fost publicat şi la Chişinău, unde distinsul critic şi istoric literar Vasile Coroban a scris cu inspiraţie despre capodopera romancierului francez.

Printre lucrările exegetice dedicate lui François Rabelais se numără volumul lui Ovidiu Drimba *Rabelais* (1963), studiul lui Tudor Vianu *Arta lui Rabelais*, studiul introductiv al lui N. N. Condeescu *François Rabelais şi opera sa*, apărut în ediţia din 1967, studiul lui Liviu Cosma *Introducere în opera literară rabelaisiană*, publicat în 1980 în seria *Texte comentate* (colecţia *Lyceum* a editurii *Albatros*) şi altele. Modalităţi şi procedee rabelaisiene pot fi întîlnite în creaţia lui I. Creangă, A. Pann, C. Hogaş.

„Aşa decurge toată opera lui Rabelais, într-o ploaie de citate şi de cuvinte savante şi rare, a căror intenţie este tocmai de a parodia înţelepciunea cărţilor din care sînt extrase. Erudiţia aceasta este gustoasă nu în sine, ci în jovialitatea care le dezlănţuie. Adevărata taină a lui Rabelais este *la joyeuseté*. Anton Pann ori Creangă, deşi atît antonpannismul, cît şi humuleştenismul sînt varietăţi de rabelaisianism, adică de savoare a erudiţiei joviale, fac cu greu figură de erudiţi pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat un cărturar. Erudiţia însă nu are limite, şi Anton Pann, şi Creangă sînt şi ei nişte mari erudiţi şi nişte umanişti în materie de ştiinţă şi literatură rurală. Deşi citatele lor nu sînt scoase din cărţi, ci din tradiţia orală, operele lor nu sînt mai puţin cărturăreşti, structura scrierilor lor fiind aceeaşi ca în opera lui Rabelais: adică o jovialitate enormă, care înăbuşă cel mai neînsemnat fapt într-un roi de citate“..

GEORGE CĂLINESCU

LITERATURA RENAŞTERII SPANIOLE

„Forţa cea mai mare şi mai autentică a spaniolului constă în faptul că nu pune condiţii vieţii; este mereu gata s-o accepte, oricare ar fi aspectul sub care i se înfăţişează.“

JOSE ORTEGA Y GASSET

Repere istorice şi culturale

La sfîrşitul secolului al XV-lea spaniolii încheie lupta împotriva dominaţiei arabe – *reconquista* (1492). Columb descoperă, în acelaşi an, America şi în secolul al XVI-lea Spania începe conquista Lumii Noi, iar regii catolici îi izgonesc pe evrei din ţară. Vechea societate feudală se destramă, noile relaţii capitaliste se dezvoltă lent. Bogăţiile aduse din America fac din Spania cea mai bogată ţară din Europa, în care, după spusele unui contemporan, soarele nu apune niciodată, dar şi cea mai înapoiată din punct de vedere economic: clasele avute preferă să aducă totul ce le trebuie din ţările vecine, contribuind, cu aurul lor, la dezvoltarea economiilor străine. Procesul unificării ţării nu fusese dus la capăt, nu se consolidase o monarhie absolută puternică, colonizarea Americii nu a contribuit la dezvoltarea economică, pauperizarea maselor largi a intensificat parazitismul, influenţa bisericii rămîne mare. În aceste condiţii, umanismul spaniol capătă trăsături specifice, care se manifestă în cultura şi în literatura spaniolă din Epoca Renaşterii.

În literatura Renaşterii spaniole se evidenţiază două perioade:

1) sfîrşitul secolului al XV-lea şi prima jumătate a secolului al XVI-lea, numită uneori Renaşterea timpurie;

2) a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, numită Renaşterea culminantă.

Prima perioadă a Renaşterii spaniole se caracterizează printr-un evident dualism: pe de o parte, persistă concepţiile vechi, medievale, pe de altă parte, îşi croiesc drum, deşi cu greu, ideile umaniste. Printre primii umanişti spanioli se impun **Elio Antonio de Nebrija** (1444–1522), autorul primei gramatici a limbii spaniole, **Juan Luis Vives** (1492–1540), promotor al unui sistem pedagogic umanist, **Juan de Valdés** (1500–1541), autorul unui cunoscut tratat despre limbă, **Antonio de Guevara** (1480–1545), autorul lucrării *Ceasornicul domnilor* (1529), care este prima operă a unui autor spaniol, tradusă în limba noastră de Nicolae Costin la începutul secolului al XVIII-lea. În literatura spaniolă capătă acum o largă dezvoltare poezia lirică. Poeţii spanioli „naţionalizează“ mai multe genuri şi specii literare italiene, îndeosebi sonetul, dar valorifică şi tradiţiile poeziei populare. Se evidenţiază **Garcilaso de la Vega** (1501–1536), considerat „rege al poeţilor castilieni“ şi care s-a învrednicit de o apreciere înaltă din partea tuturor generaţiilor de poeţi de mai tîrziu. Se bucură de o mare popularitate în Spania, deşi cu multă întîrziere în raport cu alte ţări, romanul cavaleresc, cel mai reuşit fiind *Amadís de Gaula*, publicat în 1508. Dramaturgia umanistă este reprezentată de **Juan del Encina**

NOTA BENE

Epoca Renaşterii în Spania nu trebuie confundată cu aşa-numitul „Secol de aur“ al culturii spaniole, ce cuprinde doar perioada a doua a Renaşterii spaniole, adică jumătatea a doua a secolului al XVI-lea şi prima jumătate a secolului al XVII-lea.

(1468–1529), numit „patriarhul teatrului spaniol“, **Bartolomé Torres Naharro** (1485–1531), autorul primului tratat despre dramă în limba spaniolă, **Lope de Rueda** (1510–1565) ş.a.

În a doua perioadă a Renaşterii spaniole, lirica se diversifică, apar şcoli poetice ca cea de la Salamanca, ilustrată de **Luis de León** (1527–1591), sau cea de la Sevilla, printre poeţii acesteia impunîndu-se **Fernando de Herrera** (1534–1597). În proză se observă un mare interes pentru genul bucolic. Cel mai cunoscut roman pastoral spaniol este *Diana* lui **Jorge de Montemayor** (1520–1561). Pe la mijlocul secolului al XVI-lea ia naştere în Spania proza picarescă sau romanul picaresc, o formă nouă de roman, al cărui nume vine de la cuvîntul spaniol *pícaro* (hoţ, haimana, vîntură-lume). Romanul picaresc reprezintă o naraţiune de la persoana întîi, eroul-pícaro îşi povesteşte cu lux de amănunte istoria vieţii, cu toate aventurile şi nenorocirile întîmplate, trecînd prin diferite medii sociale. Aceasta îi permite autorului să prezinte un tablou realist al societăţii, o galerie de personaje şi de categorii sociale, conturate critic şi ironic. Prima operă picarescă spaniolă este povestirea anonimă *Lazarillo de Tormes* (1554), atribuită de unii istorici literari lui **Diego Hurtado de Mendoza**, în care întîlnim un erou-pícaro mai mult de nevoie, în timp ce eroul romanului lui **Mateo Alemán** (1547–1614), intitulat *Guzmán de Alfarache*, tradus şi în limba română, este un pícaro de vocaţie, lucrarea constituind un model clasic de roman picaresc. Culmea prozei spaniole din epoca Renaşterii este reprezentată de creaţia lui **Cervantes**.

Teatrul spaniol renascentist este dominat de figura lui **Lope Félix de Vega Carpio** (1562–1635) – cel mai mare dramaturg spaniol din epoca Renaşterii, „un monstru al naturii“, după celebra formulă a lui Cervantes. A lăsat o imensă moştenire literară: peste două mii de piese (peste 21 de milioane de versuri), cărora li se adaugă încercările în mai toate genurile şi speciile literare ale vremii.

Lope de Vega şi-a expus concepţiile despre teatru şi dramă într-o compoziţie în versuri din anul 1609, intitulată *Noua artă de a scrie piese de teatru în această vreme*. În timpul lui Lope, comedia nu însemna neapărat „comedie“, ci orice fel de piesă de teatru. Pe un ton de „glumă serioasă“, Lope justifică teoretic noua comedie pe care el, în fond, o crease: „Cînd trebuie să scriu o comedie / închid preceptele cu şapte chei, / îi scot din cameră pe Plaut şi Terenţiu, / ca să nu strige, cum obişnuieşte, / în cărţile tăcute, adevărul, / şi scriu cu meşteşugul născocit / de cei care pretind să recolteze / aplauzele vulgului, căci drept e / să îi vorbeşti pe placul lui, prosteşte. / Nu-i oare el acel care plăteşte?“

Opera lui Lope este vastă şi variată: a scris piese social-politice şi istorice (*Fuente Ovejuna, Steaua Seviliei, Alcaldele din Zalamea*), piese de moravuri, numite comedii de capă şi spadă (*Fata cu ulciorul, Ţăranca din Jetafe, Cîinele grădinarului* etc.), a pus bazele teatrului spaniol clasic. Pe urmele lui au păşit şi alţi dramaturgi, contemporani cu el, care formează aşa-numita şcoală a lui Lope de Vega (Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara).

„Esenţa faimei lui Lope de Vega era populară, nu oficială…, popularitatea lui Lope depăşeşte cu mult limitele scenei. Ea e un adevărat fenomen social... Hotărîtoare au fost mîndria şi bucuria cu care poporul spaniol îşi regăsea în teatrul lui Lope chipul, viaţa şi năzuinţele… Lope de Vega reproduce sistematic aceeaşi situaţie: opoziţia dintre „cei de jos“, care au de partea lor cinstea, dreptatea, vitejia, şi „superiorii“ lor sociali, care încarnează bunul plac, silnicia, asuprimea. Ideea esenţială a dramaturgiei lui Lope de Vega este foarte simplă: superioritatea morală a celui socialmente „inferior“, mai ales a omului simplu din popor.“
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

„Adevărata influenţă a lui Lope de Vega s-a manifestat nu atît prin împrumutarea mecanică de la el a subiectelor şi a intrigii complicate, cît prin folosirea particularităţilor dramatice ale pieselor lui în direcţia pe care el a dat-o artei dramatice.“
RAMON MENENDEZ PIDAL

Miguel de Cervantes Saavedra
(1547–1616)



Miguel de Cervantes Saavedra s-a născut la 7 sau 8 octombrie (fiind botezat la 9 octombrie) anul 1547 la Alcalá de Henares, un orăşel în apropiere de Madrid, într-o familie nobilă, dar săracă. Tatăl său era chirurg şi trebuia să muncească pentru a-şi întreţine familia, fiind nevoit să peregrineze prin mai multe oraşe. Astfel, viitorul scriitor a învăţat la mai multe şcoli din diferite oraşe (Valladolid, Sevilla, Madrid, Salamanca), întrerupîndu-şi frecvent studiile. În 1569 cardinalul Giulio Acquaviva, sosit temporar în Spania, îl ia pe Miguel ca valet în Italia, unde acesta cunoaşte cultura şi literatura italiană. Cînd, în 1571, sultanul Selim invadează Ciprul, Cervantes se înrolează în armata spaniolă, iar apoi, pe galera „La Marquesa", ia parte în ziua de 7 octombrie la vestita bătălie de la Lepanto. Este rănit şi îşi pierde braţul stîng, rămînînd infirm pentru toată viaţa. Cu toate acestea, participă şi la alte campanii, inclusiv la expediţia lui Don Juan de Austria împotriva Tunisului. Obţinînd

Miguel de Cervantes Saavedra reprezintă, prin întreaga-i creaţie, culmea literaturii spaniole din Renaştere. A cultivat aproape toate genurile şi speciile literare cunoscute în epocă, a scris poezii şi poeme, tragedii şi comedii, nuvele şi romane, inegale, desigur, ca valoare artistică, dar care demonstrează vasta sa experienţă literară. Astăzi, faima lui Cervantes este determinată de *Nuvelele exemplare* (1613) şi, în primul rînd, de celebrul său roman *Don Quijote* (vol. I, 1605; vol. 2, 1615), considerat ca primul roman modern.

Don Quijote este un hidalgo sărac din La Mancha care, în urma lecturii unui număr mare de romane cavalereşti şi sub influenţa lor, îşi pierde minţile: „De îndată ce nu mai fu în toate minţile, îi intră în cap cel mai năstruşnic gînd ce-a stăpînit vreodată-n lumea asta pe vreun nebun, şi anume: începu să i se pară cu cale, şi chiar neapărat trebuincios, atît pentru faima bunului său nume, cît şi pentru folosul ţării sale, să se facă nici mai mult nici mai puţin decît cavaler rătăcitor şi s-o pornească în lumea întreagă, călare şi cu armele-n mîini, în căutare de aventuri, făcînd toate isprăvile pe care citise el că le făceau cavalerii rătăcitori, lecuind tot soiul de rele şi dînd piept cu primejdiile în fel şi chip de prilejuri, de unde, ieşind cu bine la capăt, să-şi cîştige renume şi glorie eternă". Încălecînd pe un cal slăbănog, o mîrţoagă, numită Rocinante, el porneşte la drum, decis ca toate faptele săvîrşite să le consacre alesei inimii sale, pe nume Dulcineea din Toboso, care era, de fapt, o ţărancă nu tocmai frumoasă. După eşecul primei ieşiri din sat, Don Quijote pleacă din nou, de data aceasta însoţit de Sancho Panza, un ţăran mucalit, pe care l-a convins să-i fie scutier, pentru că toţi cavalerii rătăcitori aveau scutieri. Urmează un şir de alte aventuri, în care Don Quijote ia lucrurile din realitate drept altceva, nimerind în situaţii ridicole în urma nebuniei sale, suferind tot felul de necazuri şi, în cele din urmă, fiind adus acasă mai mult mort decît viu. Peste o lună porneşte cu Sancho din nou la drum, cu atît mai mult cu cît îi promisese acestuia, în semn de răsplată pentru osteneala şi fidelitatea faţă de stăpîn, să-l facă guvernatorul unei insule, dîndu-i sfaturi trebuincioase. Sancho, deşi încearcă, nu este în stare să administreze insula Barataria şi, în cele din urmă, renunţă la guvernare. După multe alte aventuri şi peripeţii, Don Quijote se întoarce acasă, cade într-un somn greu, apoi trezindu-se, se vindecă de nebunie şi moare, deplîns de scutier.

Povestirea aventurilor celor doi eroi este întreruptă adeseori, mai ales în primul volum, prin inserarea în linia de subiect centrală a unor nuvele, lucru tipic pentru romanul acelor vremi. Nuvelele intercalate nu sînt „de umplutură", ci au o anumită funcţie în ansamblul întregului roman.

Conflictul din roman este concret-istoric, între un model de realitate perimat şi altul nou, în ascensiune. Cervantes inaugurează un nou tip de conflict literar: confruntarea omului marcat de aspiraţii nobile cu realitatea străină şi ostilă acestor aspiraţii – conflict tipic romanului social şi literaturii realiste de mai tîrziu. Conflictul este dezvăluit pornind de la viaţa reală a Spaniei acelor vremi, Cervantes dînd – după

părerea lui Marcelino Menéndez y Pelayo – „cel dintîi model al romanului realist modern“. Cele peste şase sute de personaje din roman, în mare parte episodice, reprezintă aproape toate tipurile sociale ale Spaniei: aristocraţi, militari, cărturari, hangii, păstori, ţărani, negustori, vagabonzi, clerici, comedianţi, studenţi etc. În roman se conturează două Spanii – una oficială şi alta populară –, autorul creînd o adevărată frescă a Spaniei contemporane lui.

Pe acest fundal se evidenţiază cele două personaje principale ale romanului, Don Quijote şi Sancho Panza.

Ca provenienţă socială, Don Quijote este de origine nobilă, un hidalgo. Însă din punctul de vedere al concepţiilor sale despre om şi despre lume, el este un umanist. Don Quijote consideră că a venit pe lume să înlăture nedreptatea şi răul, îndurînd, pentru aceasta, mai multe jigniri, lipsuri şi umiliri, dar rămînînd fidel idealului său de dreptate şi adevăr. Eroul consideră că omul trebuie apreciat nu după provenienţa socială, ci după faptele sale, întrucît sîngele se moşteneşte, iar virtutea se cîştigă şi preţuieşte mai mult decît sîngele. El apreciază libertatea şi onoarea omului, nu însă în sens aristocratic, ci în spirit umanist. Idealul umanist al eroului se asociază ideii „secolului de aur“, despre care Don Quijote le vorbeşte unor păstori, idee foarte răspîndită în literatura spaniolă renascentistă. Un adevărat program umanist reprezintă sfaturile pe care Don Quijote le dă lui Sancho Panza, înainte ca acesta să se ducă să guverneze insula mult promisă.

Umanismul promovat de eroul lui Cervantes nu este pasiv, doar verbal, ci activ, dinamic. Don Quijote luptă în numele idealului, însă încercările de a-l reînvia, de a afirma dreptatea în lume nu se încununează de succes. Don Quijote vrea să facă bine, însă rezultatul este, de cele mai multe ori, trist. Realitatea deformează aspiraţiile eroului, iar Don Quijote, în loc de bine, face mai curînd rău. Sînt suficiente exemple în roman în acest sens: episodul cu Andrés-păstorul, cel cu ocnaşii, pe care îi pune în libertate ş.a. Apare, însă, o întrebare firească: de ce Don Quijote suferă eşec? Pentru că a pierdut simţul realităţii şi trăieşte într-o altă lume. Dar nici realitatea nu are nevoie de idealuri ca cele ale cavalerului rătăcitor, nu are nevoie de umanismul său. În realitate, se afirmau alte principii, diferite de cele umaniste ale lui Don Quijote. Pe de altă parte, umanismul poartă la Cervantes haina cavalerismului, adică vechea haină a cavalerismului este îmbrăcată pe un nou conţinut. Iniţial, scriitorul şi-a propus o parodie a romanelor cavalereşti, treptat, însă, romanul s-a transformat într-o operă despre destinul tragic al umanismului. Pe de o parte, cavalerismul trebuia să sublinieze caracterul activ, militant, eroic al umanismului lui Don Quijote, pe de altă parte – demonstra inconsistenţa sa în noile condiţii, ale lumii burgheze în devenire, cînd cavalerismul devenise un anacronism. De aici, caracterul tragicomic al personajului principal, care îşi propune scopuri nobile, dar acţionează fără a ţine seama de realitate. De aici şi nebunia eroului. În acest sens, Don Quijote se înscrie în marea temă a nebuniei din literatura Renaşterii, elogiul nebuniei

eliberarea de sub arme, cu scrisori de recomandare, se întoarce acasă, dar galera „El Sol“ este atacată de piraţi şi Cervantes este luat captiv, dus în Alger, împreună cu fratele său, pe care familia l-a răscumpărat. Pentru Miguel piraţii cereau o sumă mai mare datorită scrisorilor de recomandare. A urmat o perioadă de grele şi aspre încercări şi, după o absenţă de unsprezece ani, Cervantes revine în Spania. Se căsătoreşte şi se dedică literaturii, publicînd romanul pastoral *Galateea*, mai multe comedii şi tragedii. Văzînd că nu poate trăi din scris, încearcă să-şi cîştige existenţa prin alte mijloace, îndeplinind diferite funcţii. Între timp, lucrează la romanul *Don Quijote,* a cărui primă parte o publică în 1605. În 1613, apar *Nuvelele exemplare*, urmate de poemul *Călătorie în Parnas.* Publicarea unei false „continuări“ a romanului *Don Quijote* de către un adversar al său, un oarecare Alonso Fernández de Avellaneda, îl grăbeşte pe Cervantes să termine partea a doua a romanului, care vede lumina tiparului în 1615, urmată de o culegere de piese. Dar scriitorul continuă să trăiască în sărăcie, deşi romanul *Don Quijote* se bucură de popularitate chiar şi dincolo de hotarele Spaniei. În ultimii ani ai vieţii Cervantes lucrează la romanul de aventuri *Persiles şi Segismunda*, care a fost publicat după moartea sa, survenită la 23 aprilie 1616.

Teorie literară

Nuvela este o specie a genului epic. Termenul *nuvelă* provine de la cuvîntul italian *novella* (derivat, la rîndul său, din latinescul *nova*, adică noutate) şi denumeşte o naraţiune ficţională situată între povestire şi roman. Acest tip de naraţiune a existat şi în Evul Mediu, cînd era foarte răspîndit obiceiul de a povesti diferite întîmplări preluate din romanele greceşti, din compilaţii latine, din *fabliaux*-uri sau *chansons de geste*, din tradiţia populară, din *Vieţile sfinţilor*, din culegeri arabe sau persane, arta de a povesti considerîndu-se, în general, de sorginte orientală. Nuvela se caracterizează printr-un singur fir narativ, cu un conflict concentrat, cu personaje puţine, acţiunea desfăşurîndu-se în jurul unui personaj principal.

„Quijote şi Sancho nu sînt abstracţiuni, ci fiinţe vii şi e greşit a-i socoti ca termeni antinomici. Scriitorul se slujeşte de ei dialogic, strecurîndu-şi ideile, cînd prin unul, cînd prin altul, fără deosebire, fără nici o preocupare de simetria didactică."
GEORGE CĂLINESCU

fiind pronunţat, înaintea lui Cervantes, de către umanistul olandez Erasm din Rotterdam.

Sancho Panza nu este numai tradiţionalul scutier din romanele cavalereşti. El este reprezentantul poporului, dar al unui popor încă tînăr, dacă putem spune aşa, care încă nu şi-a manifestat posibilităţile, mai ales că şi el este „contaminat" întrucîtva de setea de îmbogăţire şi de parvenire, proprie epocii. Sancho este un om treaz la minte, chibzuit, de o bogăţie sufletească neobişnuită. Cele mai bune trăsături ale lui Sancho se dezvăluie în episodul guvernării insulei Barataria, care reprezintă idealul unei societăţi în viziunea omului din popor. Guvernarea lui Sancho se asociază cu idealul unei orînduiri sociale drepte şi el dă dovadă de multă înţelepciune şi iscusinţă cînd încearcă să facă dreptate. Sancho-scutierul a fost conceput în contrast cu Don Quijote-cavalerul, pentru a produce un efect de umor democratic tipic literaturii spaniole din epoca de glorie. Cu el intră în roman stihia limbii populare. Sancho foloseşte la tot pasul proverbe şi zicători, care exprimă înţelepciunea populară. Menţionînd caracterul popular al romanului *Don Quijote*, materializat în stil, în maniera de expresie, în vorbirea orală populară, în felul de a povesti şi de a zice, Iorgu Iordan sugera o posibilă comparaţie cu Ion Creangă.

Don Quijote şi Sancho Panza se completează, fenomenul complementarităţii, al osmozei lor spirituale fiind numit „quijotizarea" lui Sancho şi „sancizarea" lui Don Quijote. Referitor la acest aspect G. Călinescu scria că în intenţia lui Cervantes, Sancho nu este „o imagine răsturnată a lui Quijote, ci un complement".

Don Quijote

PARTEA A DOUA

Capitolele XLII–XLIII

Despre poveţele pe care i le-a dat don Quijote
lui Sancho Panza mai înainte de-a se duce acesta să-şi
cîrmuiască insula, dimpreună cu alte lucruri chibzuite
şi despre al doilea rînd de poveţe pe care i le-a
dat don Quijote lui Sancho Panza

Într-acestea pică şi don Quijote şi, aflînd de ceea ce se petrecea, precum şi de zorul cu care trebuia să plece Sancho la cîrmuirea lui, îl luă, cu îngăduinţa ducelui, de mînă şi se duse cu dînsul în cămara lui, cu gîndul de a-l povăţui cum e bine să se poarte în slujba ce-avea s-o aibă. După ce intrară-n odaie, trase uşa după el, zăvorînd-o, îl aşeză aproape cu de-a sila pe Sancho lîngă dînsul şi-i spuse cu vorbă domoală:

– Nici nu mai ştiu, dragă Sancho, cum să mulţumesc cerului că mai întîi şi mai-nainte de-a da fericirea peste mine, ţi-au ieşit ţie sorţii să-ntîlneşti şi să dai de-un noroc atît de mare. Eu, care aveam de gînd, cînd mă voi înavuţi, să te plătesc pentru slujbele tale, mă văd abia la începutul drumului meu către chiverniseală, cîtă vreme tu, mai înainte de vreme şi împotriva rostului obişnuit după care merg lucrurile, îţi vezi încununate

năzuinţele. Alţii fac ochi dulci, stau pe la uşi, se milogesc, se scoală pe mîncate, se roagă, stăruiesc şi tot nu capătă ce au ei de gînd; şi vine altul care, fără să ştie cum sau necum, se pomeneşte c-o slujbă şi c-o cinste, după care se băteau atîţia; aici se potriveşte şi se prinde de minune vorba aceea, că un dram de noroc face mai mult decît un car de minte. Tu, care pentru mine eşti, fără nici o urmă de îndoială, un prostănac, care nici prea de dimineaţă nu te scoli, nici pînă noaptea tîrziu nu trudeşti şi nici vreo osteneală nu-ţi dai, abia numai de-o adiere a cavaleriei rătăcitoare ce-ai fost atins, că, fără chiu şi fără vai, te şi trezeşti din senin cîrmuitor al unui ostrov. Toate astea ţi le spun, Sancho, ca să nu pui pe socoteala vredniciei tale milostivirea primită, ci să mulţumeşti cerului, care rînduieşte atît de frumos lucrurile, şi apoi să mulţumeşti şi măreţiei pe care o cuprinde-n sine îndeletnicirea cavaleriei rătăcitoare. Dacă te-ndeamnă inima să crezi cele ce-ţi spun, atunci fii, fătul meu, cu luare-aminte la acest Caton al tău, ce vrea să te povăţuiască şi să-ţi fie cîrmă şi călăuză, care să te îndrumeze şi să te scoată la bun liman din marea cea învolburată, unde eşti gata să te avînţi, căci slujbele şi treptele cele mari nu sînt altceva decît o mare adîncă de griji. Mai înainte de toate trebuie să te temi de Dumnezeu, fiule, pentru că-n teama de el stă înţelepciunea; şi dacă eşti înţelept, nu poţi greşi niciodată, în al doilea rînd, să te veghezi pe tine însuţi şi să te străduieşti a te cunoaşte, fiindcă aceasta este cea mai anevoioasă cunoaştere din cîte se pot închipui. Din faptul de a te cunoaşte va ieşi acela de a nu te umfla asemeni broaştei care a vrut să fie pe potriva boului; că dacă faci treaba asta, atunci gîndul c-ai păzit porcii la tine-n sat va fi ca picioarele cele urîte ale păunului, care-i potolesc îngîmfarea cînd el, cu coada rotită, şi le priveşte.

– Asta-i adevărat, răspunse Sancho, însă numai cînd eram ţînc păzeam porcii; cînd am ajuns şi eu ceva mai răsărit, gîşte păzeam, nu porci; dar asta, după cîte mi se pare, n-are nici în clin, nici în mînecă cu ceea ce ne doare, că doar nu toţi cei care ocîrmuiesc se trag din viţă de domnitori.

– E-adevărat ce spui, răspunse don Quijote, şi tocmai de asta cei care nu-s din capul locului de neam mare trebuie să alăture la vrednicia slujbei pe care o-ndeplinesc şi o dulce blîndeţe, care, însoţită de înţelepciune, să-i pună la adăpost de clevetirea cea răutăcioasă, de care nici o mărire nu scapă nepîngărită. Fii mîndru, Sancho, de obîrşia ta de rînd şi nu te ruşina să spui că te tragi din ţărani; fiindcă văzînd că nu roşeşti de asta, nimeni n-o să se apuce să te ruşineze, şi-ţi face mai mare cinste să fii un smerit virtuos decît un păcătos trufaş. Sînt nesfîrşit de mulţi aceia care, trăgîndu-se dintr-un neam de rînd, s-au ridicat pînă la cea mai înaltă treaptă duhovnicească şi împărătească, şi, ca să te încredinţez de acest adevăr, aş putea să-ţi dau la pilde pînă ţi s-ar urî... Să ştii, Sancho, că dacă iei drept măsură virtutea şi te mîndreşti că faci fapte virtuoase, n-ai de ce să-i mai pizmuieşti pe cei ce se trag din domnitori şi din domni mari, pentru că obîrşia înaltă se moşteneşte, pe cînd virtutea se capătă, şi virtutea are preţ în ea însăşi, pe cînd obîrşia înaltă, nu. Stînd, deci, lucrurile aşa cum stau, dacă atunci cînd vei fi în ostrovul tău va veni să te vadă vreuna din rubedeniile tale, nu te uita de sus la ea şi n-o jigni, ci,

„Nu există în lume *operă* mai profundă şi mai plină de forţă deocamdată, este ultimul şi cel mai plin de măreţie cuvînt al minţii omeneşti, este ironia cea mai amară, pe care a putut-o vreodată expune un om, şi dacă pămîntul n-ar mai fi, iar oamenii ar fi întrebaţi undeva: „Ia spuneţi, v-aţi înţeles viaţa de pe pămînt şi ce concluzii aţi tras despre ea?“, atunci omul l-ar putea oferi în tăcere pe *Don Quijote*: „Iată concluzia mea despre viaţă şi puteţi să mă condamnaţi pentru asta?“
F.M.DOSTOIEVSKI

„Abia acum ceva mai mult de doi ani m-am încumetat să încep traducerea lui *Don Quijote* şi azi, la capătul acestor „munci“, în toate sensurile cuvîntului, am înţeles şi eu, pe viu, ceea ce învăţasem şi ştiam, şi anume că tocmai cartea aceasta, care primilor săi cititori li s-a părut doar o irezistibilă carte de divertisment şi atît, fără să ascundă nici un mister, este cea mai greu descifrabilă din toate; mi-am construit, visînd să o mulez cît mai strîns pe ceea ce ne-a rămas din prototipul dispărut, propria mea versiune interpretativă, într-un soi de transă şi de frenezie care m-au modificat mai profund decît îmi pot da seama acum.“
SORIN MĂRCULESCU

dimpotrivă, primeşte-o bine, găzduieşte-o şi ospăteaz-o, fiindcă prin asta te vei face plăcut lui Dumnezeu, care nu vrea să fie nesocotită nici una din făpturile lui, şi-ţi vei face şi datoria faţă de firea cea înţeleaptă. Dac-o aduci şi pe nevasta-ta cu tine – fiindcă nu-i bine ca acela căruia i se încredinţează pentru multă vreme o cîrmuire să stea fără muierea lui – învaţ-o, dăscăleşte-o şi dezbar-o de firea ei cea necioplită, fiindcă cel mai adesea o femeie nătîngă şi din topor duce de rîpă şi face să se-aleagă praful de tot ce-a înfiripat un ocîrmuitor înţelept. De-o fi să rămîi văduv – lucru ce se poate întîmpla – şi de pe urma treptei tale înalte te vei alege cu o nevastă mai de neam, n-o lua în aşa fel ca să-ţi slujească de mreajă şi de nadă pentru a ajunge, vorba aceea, la n-am nevoie de pitac, dar tu zvîrle-mi-l în sac; fiindcă adevăr zic ţie că de tot ce-o primi muierea judecătorului, o da socoteală bărbatul ei la judecata de apoi şi o plăti împătrit după moarte trebile pe care nu şi le-a pus la socoteală-n viaţă. Nu te lăsa niciodată călăuzit de ce-ţi trăsneşte prin cap, lucru ţinut la mare preţ numai de neajutoraţii la minte, care se cred firoscoşi. Să afle-n cugetul tău mai multă milă lacrimile săracului, dar nu să te aplece a le da şi mai multă dreptate decît dovezilor temeinice ale bogatului, încearcă să descoperi adevărul, ascuns atît după făgăduinţele şi darurile bogatului, cît şi după vaietele şi rugăminţile săracului. Dacă vrei să ţii o cale cu adevărat dreaptă, nu descărca asupra vinovatului tot ce-i mai aspru-n legi, fiindcă judecătorul neîndurat nu-şi cîştigă o faimă mai mare decît cel blînd. Dacă cumva se pleacă mai mult într-o parte cumpăna dreptăţii, vezi să nu fie pe talerul darurilor, ci pe talerul milei. Dacă ţi s-o întîmpla să judeci plîngerea vreunui vrăjmaş de-al tău, îndepărtează-ţi gîndul de la jignirea îndurată şi îndreaptă-ţi-l numai către adevărul lucrului ce trebuie judecat. Să nu te laşi orbit de patima ta în socotelile altora, fiindcă greşelile pe care le săvîrşeşti din patimă de cele mai multe ori nici nu se mai pot îndrepta şi, chiar de s-ar îndrepta, ar fi numai cu preţul trecerii de care te bucuri şi poate chiar şi al averii tale. Dac-ar veni vreo muiere frumoasă să-ţi ceară dreptate, întoarce-ţi ochii de la lacrimile ei şi urechile de la vaietele ei şi cumpăneşte pe-ndelete temeiul cererii ei, dacă nu vrei ca mintea să ţi se înece în plînsul ei, iar cinstea în tînguirile ei. Pe acela pe care ai de gînd să-l pedepseşti cu fapta nu-l mai năpăstui şi cu vorba, fiindcă îi e de-ajuns amărîtului de el pedeapsa caznei pe care i-o dai, făr'a mai fi nevoie să-i trînteşti şi ocări pe deasupra. Pe vinovatul ce cade sub osînda ta priveşte-l ca pe-un nefericit, bătut de toate vînturile firii noastre celei căzute-n păcat, şi, pe cît îţi stă-n putinţă, fără a aduce vreo vătămare celor potrivnici lui, arată-te milostiv şi blînd, pentru că, deşi însuşirile lui Dumnezeu sînt toate pe o potrivă, mai mult se desprinde şi străluce-n ochii noştri însuşirea îndurării decît aceea a dreptăţii. Dacă urmezi, dragă Sancho, aceste poveţe şi aceste porunci, multe zile de trăit vei avea, veşnic fi-va renumele tău, îmbelşugată îţi va fi răsplata, nemaiauzită fericirea; îţi vei căpătui copiii după pofta inimii, vor căpăta nume mare şi ei, şi nepoţii tăi, vei trăi cu toată lumea în pace şi bună voire, iar în ultimele clipe ale vieţii te va găsi şi clipa morţii într-o bătrîneţe senină şi înaintată, iar strănepoţii tăi ţi-or închide ochii cu mîinile lor gingaşe şi plăpînde. Toate cele ce ţi le-am spus pîn-acum sînt învăţături menite să-ţi împodobească sufletul; ascultă acum şi pe cele ce trebuie să-ţi slujească la împodobirea trupului.

Cine-i acela care să fi auzit vorbele de mai sus ale lui don Quijote şi să nu-l socotească drept un ins cît se poate de înţelept şi însufleţit de cele mai bune gînduri? Dar cum s-a mai spus de-atîtea ori de-a lungul acestei măreţe istorii, don Quijote înşira la bazaconii numai cînd era vorba de cavaleria rătăcitoare, pe cînd în celelalte rostiri ale sale se arăta înzestrat cu o minte atît de limpede şi de cuprinzătoare, încît la tot pasul faptele îi dezminţeau judecata, şi judecata, faptele; dar în acest al doilea rînd de învăţături pe care le dete lui Sancho se arătă iscusit foarte şi-şi ridică pe-aceeaşi culme atît înţelepciunea, cît si sminteala. Sancho era numai urechi ascultîndu-l şi căuta să-şi întipărească-n minte poveţele lui, ca unul care avea de gînd să le folosească şi să facă, cu ajutorul lor, ca plodirea ocîrmuirii lui să sfîrşească printr-o naştere fericită. Urmă dară mai departe don Quijote şi spuse:

– În ceea ce priveşte felul cum trebuie să te chiverniseşti pe tine şi cum să-ţi chiverniseşti

casa, cel dintîi lucru ce te sfătuiesc e să fii curat şi să-ţi tai unghiile, făr-a le lăsa să crească, aşa cum fac unii care cred, din prostie, că unghiile lungi le înfrumuseţează mîinile, ca şi cum scîrna şi înnăditura asta, pe care nu şi-o mai taie de fel, ar fi unghie omenească, şi nu gheară de uliu din cei mîncători de şopîrle: nărav porcesc şi din cale-afară de sucit. Să nu umbli, Sancho, descins şi dezmăţat, fiindcă neîngrijirea în îmbrăcăminte e semn de fire lăsătoare, numai dacă, sub această neîngrijire şi dezmăţare nu se strecoară vreun gînd ascuns, aşa cum se zice că era la Iuliu Cezar. Cumpăneşte cu grijă cam cît ţi-ar aduce slujba asta, şi dacă-ţi îngăduie să le faci slugilor tale cîte-o haină cu fireturi, fă-le-o mai degrabă gospodărească şi trainică decît strălucită şi împopoţonată, şi împarte-o între slugile tale şi calici; vreau să spun că dacă-ţi dă mîna să îmbraci şase copii de casă, tu îmbracă numai trei şi mai îmbracă şi trei calici, aşa că o să ai copii de casă şi în cer şi pe pămînt; că felul ăsta de a da haine cu fireturi n-o să le intre niciodată-n cap celor plini de deşertăciune. Să nu mănînci usturoi şi nici ceapă, ca să nu dea de gol, prin izul lor, neamul tău cel prost; umblă încet, vorbeşte tacticos, dar nu în aşa fel încît să pară că te asculţi cum vorbeşti, fiindcă tot ceea ce-i nefiresc e rău. Prînzeşte puţin şi cinează şi mai puţin, căci sănătatea întregului trup se strujeşte în făurăria stomahului. Fii cumpătat la băutură, ţinînd socoteală că vinul peste măsură nici nu păstrează tainele şi nici nu se ţine de cuvînt. Ia seama, Sancho, să nu mesteci cu amîndouă fălcile şi nici să nu eructezi în faţa nimănui.

– Nu ştiu ce-i aia „să eructezi“, spuse Sancho.

Şi atunci don Quijote îi spuse:

– A eructa, dragă Sancho, vrea să zică a rîgîi şi asta-i una din vorbele cele mai urîte din graiul castilian, măcar că-i de-o mare însemnătate, aşa că lumea subţire şi-a găsit scăparea cu latineasca, şi-n loc de „a rîgîi“, spune „a eructa“, iar în loc de „rîgîieli“, spune „eructări“; şi chiar dacă unii nu-nţeleg aceste vorbe, nu-i mare pagubă, căci obişnuinţa le va face cu timpul să intre-n grai, aşa încît să se-nţeleagă uşor; şi asta se cheamă a îmbogăţi graiul, asupra căruia sînt atotputernice mulţimea şi obişnuinţa.

– Într-adevăr, stăpîne, spuse Sancho, una din poveţele şi învăţăturile pe care am de gînd să mi le întipăresc bine-n minte este să nu rîgîi, fiindcă eu obişnuiesc să fac des treaba asta.

– Să eructezi, Sancho, nu să rîgîi, spuse don Quijote.

– Să eructez oi spune de-acu-nainte, şi pe legea mea că n-o să uit!

– De asemenea, Sancho, nu trebuie să mai amesteci în vorbirea ta tot puhoiul acela de zicale, aşa cum ai tu obiceiul, că deşi zicalele sînt învăţături scurte, tu, de multe ori, le tragi într-atîta de păr, încît par mai degrabă aiureli decît învăţături.

– La asta numai Dumnezeu poate să găsească leac, răspunse Sancho, fiindcă ştiu la zicale mai abitir decît o bucoavnă, şi-atît de multe-mi vin de-a valma la gură cînd vorbesc, încît se iau la harţă-ntre ele, vrînd să iasă toate deodată; limba însă le zvîrle afară pe cele ce-i vin mai întîi în cale, fie că merg, fie că nu; dar oi avea grijă de-acu-nainte să le spun numai pe acelea ce se potrivesc cu vrednicia slujbei mele, că de este casa plină, repede-i gata de cină, şi cine se tocmeşte nu se mai sfădeşte, şi cine trage clopotul a primejdie, acela la bun adăpost se găseşte, pentru că şi cu nevasta beată şi cu butia plină, nu se poate.

– Dă-i înainte, Sancho, toarnă, trînteşte, înşiră la zicale, că nimeni nu te-ntrece: „Las' să mă bată mumă-mea, că eu bat titirezul“. Nici n-am apucat să-ţi spun cum trebuie să te fereşti de zicale, că tu-mi şi trînteşti într-o clipită un pomelnic întreg, care se loveşte ca nuca-n perete cu ceea ce vorbim. Uite, Sancho, eu nu zic c-ar prinde rău o zicală la locul potrivit; dar înşirarea fără noimă a zicalelor şi îngrămădirea lor talmeş-balmeş fac să iasă o vorbire lîncedă şi dezlînată...

(Trad. Edgar Papu şi Ion Frunzetti)

„*Don Quijote* nu e numai un roman, primul din punct de vedere cronologic şi calitativ dintre marile romane. Este *romanul romanelor*... *Don Quijote* este *critica romanelor* făcută într-un roman, şi povestea unui cititor de romane propusă cititorilor de romane. În *Don Quijote* cititorul de romane a devenit omul care trăieşte romanele, iar acesta a devenit omul care îşi trăieşte propria viaţă, dar viaţa sa ideală, aceea care se cerea născută printr-un efort eroic."
ALBERT THIBAUDET

NOTA BENE

Prin volumul *Impresii asupra literaturii spaniole* şi prin alte lucrări despre scriitorii spanioli, G.Călinescu a oferit cea mai completă şi sintetică contribuţie românească la interpretarea fenomenului literar hispanic, marcată de o abordare personală şi originală în corespundere cu concepţia sa despre condiţia şi statutul unui adevărat istoric literar.

„Cervantes face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viaţa însăşi, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdută în mitologie."
GEORGE CĂLINESCU

Chestionar pentru lectură comentată

- Evidenţiaţi în sfaturile pe care i le dă don Quijote lui Sancho Panza esenţa lor umanistă şi prezentaţi-l pe don Quijote ca pe un umanist: aprecierea omului, a comportamentului acestuia, a virtuţii, a dreptăţii etc.
- Caracterizaţi felul de a vorbi al lui don Quijote şi al lui Sancho Panza.
- Identificaţi în text, la nivelul vorbirii, complementaritatea celor două personaje („quijotizarea" lui Sancho Panza şi „sancizarea" lui don Quijote).
- Ce puteţi spune despre umorul lui Cervantes?

Momente ale receptării

Primul traducător în limba română al romanului *Don Quijote*, după versiunea franceză a lui Florian, a fost Ion Heliade Rădulescu. Prima traducere a romanului direct din spaniolă aparţine junimistului Ştefan Vârgolici, iar a doua – cunoscutului hispanist român din perioada interbelică Al. Popescu-Telega, dar nici una dintre ele nu a fost integrală. Pe aceasta au realizat-o Ion Frunzetti şi Edgar Papu. *Nuvelele exemplare* şi *Persiles şi Segismunda* au fost traduse şi comentate remarcabil de Sorin Mărculescu.

Istoria traducerilor româneşti ale capodoperei lui Cervantes *Don Quijote*, de la tălmăcirea lui Ion Heliade Rădulescu după versiunea franceză a lui Florian, trecînd prin cea realizată direct din spaniolă de junimistul Ştefan Vârgolici şi prin alte încercări, mai mult sau mai puţin reuşite, cea integrală aparţinînd lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu, pînă la ultima, realizată de Sorin Mărculescu şi publicată în 2004, ilustrează, de fapt, evoluţia ascendentă şi etapele principale ale receptării literaturii spaniole în spaţiul cultural românesc. Cercetarea receptării critice a literaturii spaniole în spaţiul cultural românesc confirmă dezvoltarea ascendentă a hispanisticii noastre, pionieratul aparţinîndu-i lui I. Heliade Rădulescu, urmat, într-un fel sau altul, de abordarea fenomenului literar hispanic de către M. Kogălniceanu, B. Petriceicu Hasdeu ş.a.

Cele mai relevante realizări ale hispanisticii noastre din perioada interbelică aparţin lui N. Iorga şi Al. Popescu-Telega. Pe această linie se înscrie şi activitatea lui Al. Ciorănescu, autorul primei micromonografii româneşti despre Calderón şi unul dintre recunoscuţii cercetători ai barocului spaniol. Totodată, trebuie evidenţiate, în mod special, încercările lui N. Iorga, Al. Popescu-Telega, Al. Ciorănescu ş.a. de a stabili şi cerceta un şir de asemănări între istoria şi literatura celor două extreme ale latinităţii europene, tendinţă caracteristică şi pentru Mircea Eliade. Mult mai modestă e receptarea literaturii spaniole la nivelul interpretării critice în spaţiul românesc de la Est de Prut, la care şi-au dat concursul unii critici şi scriitori din Republica Moldova, în special M. Cimpoi, precum şi cîţiva hispanişti universitari. În această contribuţie se înscriu şi lucrările hispanistului S. Pavlicencu.

LITERATURA RENAŞTERII ENGLEZE

Repere istorice şi culturale

Renaşterea engleză a fost pregătită de prefacerile ce au început să se producă încă în secolul al XIV-lea în toate sferele vieţii sociale, economice, politice, care au condus la procesul de destrămare a vechilor relaţii feudale şi la dezvoltarea noilor relaţii capitaliste. Epoca Renaşterii în Anglia coincide, în linii mari, cu perioada domniei dinastiei Tudorilor – de la venirea la putere a lui Henric VII (1485) pînă la moartea reginei Elisabeta (1603) – care a contribuit la transformarea Angliei într-un stat puternic din punct de vedere economic şi comercial, a cărui rivalitate cu Spania a ajuns pînă la război. Mişcarea Reformei a avut în Anglia adînci rădăcini populare, dar s-a înfăptuit „de sus“ de către regele Henric VIII. Despărţirea de Roma, confiscarea bunurilor bisericilor şi mănăstirilor, încetarea plătirii dărilor bisericeşti au înlesnit nu numai dezvoltarea economiei, dar şi a umanismului englez. În asemenea condiţii, umanismul englez a fost preocupat mai puţin de probleme literare şi filozofice, dar mai mult de cele sociale, politice şi morale.

Literatura Renaşterii engleze a fost anticipată, într-un sens, de *Povestirile din Canterbury* ale lui **Geoffrey Chaucer** (1340–1400), considerat părintele literaturii engleze şi unul dintre precursorii lui Shakespeare. Umanismul englez a fost promovat la cumpăna secolelor XV–XVI de un grup de tineri filologi, admiratori ai antichităţii clasice, de la Universitatea din Oxford, cel mai cunoscut fiind umanistul **Thomas More sau Morus** (1478–1535), autorul cărţii *Utopia*. Lucrarea lui Th. Morus a fost scrisă şi publicată în limba latină în 1516, cu titlul *Despre cea mai bună formă de stat sau Noua insulă Utopia*, iar în engleză a fost tradusă şi publicată mai tîrziu, în 1551. Ca formă literară, *Utopia* lui Th. More vine din tradiţia romanului grecesc de aventuri sau de călătorii din perioada alexandrină, dar are puncte de tangenţă şi cu legendele medievale despre „raiul pe pămînt“ sau despre nişte insule unde domină o fericire eternă. În condiţiile noilor descoperiri geografice asemenea scheme literare au fost revalorificate în spirit nou. Astfel, umanistul englez apelează atît la relatările din epocă privind descoperirea unor noi teritorii, cît şi la izvoare antice. Avînd o construcţie dialogată şi fiind compusă din două părţi, *Utopia* prezintă, pe de o parte, realităţile engleze contemporane autorului, faţă de care el are o atitudine critică, pe de altă parte, în opoziţie cu starea de lucruri din Anglia, este prezentată ţara Utopiei, ca model al unei societăţi omeneşti ideale. *Utopia* lui Th. Morus inaugurează literatura utopiilor, foarte răspîndită în epoca Renaşterii.

„Literatura Renaşterii a înflorit în Anglia mai tîrziu, afirmîndu-se în principal în domeniul dramaturgiei, în proză şi poezie dînd mai puţine opere de valoare şi de circulaţie universală.“

OVIDIU DRIMBA

Teorie literară

Utopia (de la gr. *topos* – „loc“, căruia i s-a aplicat negaţia greacă *ou* – „nu“, adică loc care nu există) este o operă care imaginează o lume sau o realitate ideală menită să-i prezinte cititorului avantajele unei organizări sociale în raport cu cea existentă. În utopii şi-a găsit expresia, de asemenea, visul de veacuri al omenirii despre o societate bazată pe dreptate, despre o viaţă mai bună. Numele acestui gen de opere a fost generalizat de *Utopia* lui Thomas Morus care a oferit modelul pentru un şir de opere similare.

NOTA BENE

În literatura română prima utopie este considerată *Însemnarea călătoriei* lui Dinicu Golescu, în care se oferă o imagine utopică a Occidentului ca model ideal de societate.

AMINTIŢI-VĂ

Care sînt trăsăturile literaturii SF şi prin ce se aseamănă acest gen de literatură cu utopiile?

„*Doctorul Faust* de Marlowe este conceput în limitele modelului tradițional al *moralității*, cu lupta dintre bine şi rău şi cu morala finală. Dar ceea ce este nou la Marlowe e că eroul său nu este o entitate abstractă, ci o ființă umană concretă, schițînd pentru teatrul englez imaginea eroului individual în al cărui suflet se situează conflictul dramatic."

CAMILA HENRIQUEZ UREÑA

Poezia engleză din această perioadă se caracterizează prin valori mai modeste în plan universal. Deşi s-au cultivat diverse forme poetice, cea mai răspîndită a fost sonetul. În poezia engleză sonetul a fost introdus de **Thomas Wyatt** (1503–1542) care, aflîndu-se în Italia, s-a familiarizat cu sonetele lui Petrarca, din care a şi tradus. Printre alţi poeţi englezi pot fi evidenţiaţi **Henry Howard Surrey** (1517–1547), **Philip Sidney** (1554–1586), poet şi diplomat, autor al celebrului tratat *Apărarea poeziei*. El a creat, după modelul Pleiadei franceze, un cerc literar numit *Areopagul*, promovînd nu numai modelele literare ale lui Petrarca şi Chaucer, dar şi pe cele ale lui Ronsard şi Du Bellay. Membru al *Areopagului* a fost şi poetul **Edmund Spenser** (1552–1599), promotor al unui ideal platonic al iubirii. Dar cele mai realizate sonete engleze în epoca Renaşterii aparţin lui Shakespeare.

Literatura Renaşterii engleze a înregistrat un succes incontestabil în domeniul dramaturgiei. Printre dramaturgii englezi din epoca Renaşterii se evidenţiază **Christopher Marlowe** (1564–1593) considerat ca cel mai important precursor al lui Shakespeare. Marlowe este un om al Renaşterii, iubitor de viaţă şi de libertate, pasionat de cunoaştere şi de acţiune. Dintre operele dramatice ale lui Marlowe se evidenţiază *Tragica istorie a doctorului Faust*. Marlowe a fost primul scriitor care a prelucrat în formă dramatică legenda medievală despre doctorul Faust. În epoca Renaşterii această legendă a mai fost relatată într-o carte populară germană, tradusă atunci şi în limba engleză. Însă dramaturgul englez imprimă acestei legende un alt sens filozofic şi moral. Doctorul Faust îşi vinde sufletul diavolului, dar ceea ce capătă în schimbul acestui pact nu foloseşte în scopuri personale. El doreşte să deschidă universităţi, să consolideze puterea militară a patriei, să domine ţările vecine. Şi Mefistofel este interpretat altfel: el nu seamănă cu diavolul legendelor medievale, ci reprezintă spiritul rebel ce se ridică împotriva forţei divine, anticipînd chipul lui Satan din creaţia lui Milton şi Byron. Totodată, în ambele personaje Marlowe a întruchipat forţa şi dîrzenia oamenilor epocii Renaşterii, încrederea în posibilităţile lor nemărginite de afirmare.

Un important dramaturg englez din perioada Renaşterii este **Ben Jonson** (1572–1637), umanist şi admirator al lui Shakespeare. El anticipează, de fapt, teatrul clasicist, scriind comedii cu caracter didactic, care au ca scop îndreptarea moravurilor. Dramaturgul evidenţiază o singură trăsătură a personajului, în conformitate cu aşa-numita „teorie a umorilor", la baza căreia se află o concepţie moştenită din Evul Mediu. Potrivit acesteia, organismul uman conţine anumite lichide vitale („umori"), caracterele omeneşti fiind rezultatul diferitor combinări ale „umorilor", al echilibrului, care se întîlneşte mai rar, sau al dezechilibrului „umorilor", întîlnit mult mai frecvent. „Umorul" se manifestă ca o pasiune sau ca o toană a omului. Dintre operele lui Ben Jonson se evidenţiază comediile de moravuri *Fiecare cu toana lui, Fiecare fără toana lui, Alchimistul* şi, nu în ultimul rînd, cea mai importantă comedie satirică *Volpone*, în care demască influenţa nefastă a banului asupra omului.

William Shakespeare
(1564–1616)

William Shakespeare reprezintă culmea teatrului englez din epoca Renaşterii. Marele dramaturg a fost un autodidact cu o minte ascuţită şi cu o fantezie bogată, care a învăţat nu numai din cărţi sau din convorbirile cu oameni mai culţi decît el, ci şi din viaţa reală pe care a cunoscut-o în cele mai diverse aspecte.

La studierea operei lui Shakespeare ne confruntăm, ca şi în cazul dramaturgiei lui Lope de Vega, cu imposibilitatea unei clasificări şi urmăriri cronologice exacte a creaţiei sale. Periodizarea care se propune ia în considerare, cu mici excepţii, ordinea aproximativă în care Shakespeare şi-a compus operele. La baza periodizării se află nu doar principiul cronologic, ci şi evoluţia concepţiilor umaniste ale dramaturgului englez. Vom evidenţia, astfel, trei perioade în creaţia lui Shakespeare: optimistă, tragică şi romantică.

Prima perioadă cuprinde operele scrise pînă în anul 1600 şi poate fi numită *optimistă*. Shakespeare crede în rezolvarea armonioasă a contradicţiilor vieţii sociale în modul cel mai fericit pentru om. Umanismul lui optimist se desprinde, mai ales, din comediile *Îmblînzirea scorpiei, Visul unei nopţi de vară, Nevestele vesele din Windsor, Neguţătorul din Veneţia, A douăsprezecea noapte, Mult zgomot pentru nimic* ş.a. Domină elogierea omului, a dragostei lui de viaţă, a activismului şi ingeniozităţii, a nobleţei, tinereţii şi frumuseţii. Conflictul dintre vechi şi nou se rezolvă, de obicei, în favoarea noului, de cele mai multe ori fără dramatism, fără prea mari complicaţii, ceea ce demonstrează că autorul crede în împlinirea noilor idealuri umaniste. Tema principală a comediilor lui Shakespeare este dragostea, care învinge toate obstacolele. Triumful iubirii înseamnă, de fapt, triumful ideilor noi umaniste şi al oamenilor ce le împărtăşesc. Se disting două tipuri de comedii: cu caracter liric şi cu caracter de farsă. În primele, de exemplu, în *Visul unei nopţi de vară*, situaţiile şi personajele sînt poetice, feerice, afirmînd, nu fără o doză de umor fin, bucuria vieţii şi iubirea adevărată. Acţiunea se petrece în Grecia sau în Italia, lumea sudului fiind diferită de cea ipocrită şi puritană din Anglia. În piesele ce au caracter sau structură de farsă întîlnim situaţii şi personaje din viaţa de toate zilele, ca în *Nevestele vesele din Windsor*, în care autorul plasează acţiunea într-un mediu provincial englez, elogiind sentimentul demnităţii umane, ridiculizînd prostia şi aroganţa, dar, mai ales, „cavalerismul“ şi fanfaronada nobilului declasat Falstaff – caracter complex şi contradictoriu ca produs al epocii de tranziţie. Există şi comedii cu caracter mixt – *A douăsprezecea noapte*, preponderent comedie lirică, dar intercalată cu elemente de farsă: autorul admiră personaje renascentiste ca Viola, care îşi croieşte



William Shakespeare s-a născut la 23 aprilie 1564 în orăşelul Stratford-upon-Avon în familia unui mănuşar înstărit. La şcoala din localitate a învăţat greaca şi latina şi a început să ia cunoştinţă de literatura şi istoria antică. După căsătoria cu fiica unui fermier bogat s-a stabilit la Londra, unde intră în contact cu lumea teatrelor. Devine în curînd actor, iar de prin 1592–1593 este angajat ca actor şi dramaturg în trupa lui Richard Burbage. A prelucrat în mod genial mai multe piese mediocre, care nu s-au păstrat pînă astăzi. Shakespeare a fost proprietar asociat al celebrului teatru „Globe“, ceea ce i-a asigurat o situaţie materială bună. La Londra a muncit mult, scriind cîte una sau două piese pe an, completîndu-şi cunoştinţele în diferite domenii. Ca autor dramatic original a cunoscut celebritatea în epocă, iar în timp de peste 20 de ani de activitate a scris 37 de piese. Ca poet liric s-a făcut cunoscut prin sonetele sale, considerate o culme a poeziei renascentiste. În plină glorie s-a retras în orăşelul său natal, unde s-a stins din viaţă în 1616, la vîrsta de 52 de ani.

drumul spre fericire prin propriile-i forţe şi capacităţi, învingînd diferite obstacole, în timp ce satirizează ascetismul puritan-burghez al lui Malvolio. Comediile lui Shakespeare se axează pe motive dramatice dintre cele mai variate, uneori în chiar aceeaşi piesă, încît fiecare comedie are ceva specific, ce nu se repetă în altele. Comedia *Neguţătorul din Veneţia* ocupă un loc aparte, marcînd trecerea la perioada a doua a creaţiei lui Shakespeare. Construită pe confruntarea dintre umanism (morala umanistă) şi antiumanism (principiul burghez al îmbogăţirii), comedia anticipează problematica eroico-tragică a marilor tragedii shakespeariene, deşi în final triumfă umanismul.

Cele mai multe drame sau cronici istorice au fost scrise în prima perioadă. Chiar dacă este zugrăvită în ele o realitate cruntă şi întunecată, marcată de frămîntări şi conflicte, pînă la urmă, predomină încrederea în viaţă, în triumful binelui asupra răului, în progresul istoric, ceea ce le apropie de caracterul optimist al primei perioade de creaţie. În dramele istorice autorul prezintă evenimente importante din istoria ţării: războaie externe şi lupte interne, însoţite de victorii şi de pierderi, de fapte eroice şi de trădări josnice. În asemenea condiţii avea loc procesul de formare a naţiunii engleze şi de instaurare a monarhiei absolute. Ideea progresului istoric al Angliei, în mersul ei de la barbarismul şi anarhia de factură feudală spre monarhia absolută, e una centrală în majoritatea dramelor istorice. Susţinător al puterii regale, Shakespeare îi critică pe regii slabi sau tirani care îşi urmăresc doar interesele personale, uitînd de obligaţiile unui rege faţă de ţară şi de popor, cum se întîmplă în *Richard al II-lea* sau *Richard al III-lea*. Adept al absolutismului, ca formă progresistă de conducere politică la acea vreme, dramaturgul le opune regilor tirani chipul unui monarh mai apropiat de idealul său umanist în figura lui Henric al V-lea. În drama istorică *Henric al IV-lea* prinţul Henric, viitorul Henric al V-lea, trece printr-o adevărată şcoală de educare a unui monarh adevărat, cunoscînd viaţa oamenilor de rînd şi începîndu-şi activitatea prin lupta împotriva feudalilor ce se opuneau centralizării puterii în ţară. Devenind rege, Henric al V-lea, în drama istorică omonimă, încearcă să acţioneze prin luarea în considerare a intereselor şi posibilităţilor supuşilor săi. Astfel, Shakespeare, în prima perioadă de creaţie, mai crede în ideea că statul absolutist ar putea satisface interesele majore ale tuturor păturilor sociale. Ca intenţie şi ca realizare artistică, dramele istorice, care par a fi uneori „cronici" istorice, corespund idealurilor Renaşterii prin lupta împotriva rînduielilor vechi feudale şi încercarea de a afirma forme noi de viaţă, prin titanismul personajelor şi anvergura evenimentelor înfăţişate.

În prima perioadă a creaţiei, William Shakespeare a scris şi 154 de sonete, ce alcătuiesc un microroman de dragoste cu trei personaje (poetul, iubita infidelă şi prietenul care îl înşeală şi îi ia iubita), o confesiune despre trei ani din viaţa poetului, marcaţi de mult zbucium sufletesc, lamentări, reproşuri şi de mai puţine clipe fericite. Problematica sonetelor este, însă, cu mult mai amplă, incluzînd judecăţi despre starea de lucruri din jur, despre viciile societăţii care, de fapt, anunţă începutul dezamăgirii în idealuri, începutul crizei umanismului. Unele sonete anunţă tragediile de mai tîrziu, de exemplu, celebrul sonet 66 reprezintă o anticipare a problematicii tragediei *Hamlet*, iar sonetul 127 prefigurează tema din tragedia *Othello*. Sonetele sînt expresia măiestriei artistice a autorului, ca particularităţi artistice fiind muzicalitatea şi picturalitatea, utilizarea contrastului, antitezei, repetiţiei, aliteraţiei, asonanţei, precum şi a unui lexic variat din diferite domenii.

Ţin de prima perioadă de creaţie şi două tragedii – *Romeo şi Julieta* şi *Iulius Caesar*. În prima, conflictul dintre două epoci şi două lumi este reprezentat prin vendetta şi ura dintre familiile Montecchi şi Capuletti, ca expresie a anarhiei feudale, înţelegerea şi dragostea ce-i uneşte pe cei doi tineri îndrăgostiţi din Verona fiind de acum elementul noii lumi renascentiste. Eroii mor în lupta împotriva vechilor norme şi îngrădiri feudale, apărîndu-şi iubirea şi triumfînd din punct de vedere spiritual: familiile se împacă, ceea ce înseamnă că noul a învins.

Cu toate că subiectul e tragic, în *Romeo şi Julieta* există multe scene vesele, luminoase, pline de bucuria vieţii – trăsături comune şi comediilor din prima perioadă. A doua tragedie (*Iulius Caesar*) este mai aspră, marcînd trecerea la perioada a doua şi anticipînd problematica marilor tragedii.

A doua perioadă de creaţie a lui Shakespeare cuprinde anii 1601–1608, fiind numită şi *tragică*. Este perioada marilor tragedii shakespeariene. Criza umanismului, reflectată în tragediile scrise în această perioadă, este condiţionată de atitudinea ostilă a noii lumi capitaliste faţă de idealurile umaniste ale Renaşterii şi de intensificarea reacţiunii feudale în Anglia. Conflictul dintre umanism şi antiumanism, conturat anterior în unele opere din prima perioadă, capătă acum un caracter mult mai acut şi mai încordat. Eroul-umanist moare în lupta contra forţelor antiumaniste, dar rămâne fidel idealului, triumfînd astfel atît asupra răului din sine, cît şi asupra răului din jur. De aceea, nu este corect să vorbim de un anumit pesimism al acestei perioade, aşa cum au afirmat unii critici, deoarece chiar şi atunci cînd eroii mor în luptă cu răul din jur, tragediile shakespeariene emană încredere în măreţia omului şi în triumful ideilor umaniste. Umanismul de la sfîrşitul epocii Renaşterii intră în criză, căpătînd un caracter tragic, fiind numit *umanism tragic.*

Din acest punct de vedere tragedia *Hamlet* reprezintă cea mai elocventă ilustrare a poziţiilor şi a concepţiilor lui Shakespeare din perioada a doua de creaţie. Drama şi măreţia lui Hamlet sînt şi cele ale unei întregi generaţii de umanişti, din care face parte şi Shakespeare. Eroul tragediei este, de fapt, un umanist ce descoperă contradicţiile epocii sale şi conştientizează necesitatea luptei împotriva răului, dar şi imposibilitatea de a întreprinde ceva de unul singur împotriva acestui rău. Întors acasă de la studii, Hamlet îşi dă seama că între realitatea lumii în care trăieşte (asasinarea tatălui, infidelitatea mamei, căsătorită cu asasinul, falsitatea curţii regale etc.) şi concepţiile sale despre lume şi oameni există o mare discrepanţă. Hamlet are o „gîndire nobilă“, după cum spune Ofelia, caracterizîndu-l ca pe un om ideal: „(...) minte-aleasă (...) / El, ochi şi grai şi spadă totodată, / Curtean şi cărturar şi-ostaş. Nădejdea / Şi floarea-acestei mîndre ţări. Oglinda / Şi pilda frumuseţii-n chip şi port. / El, pilda tuturor (...)“. Hamlet este zguduit de ceea ce află şi suferă în singurătatea sa. Comportamentul mamei îl face să piardă încrederea în oameni. Pînă şi cu Ofelia, pe care o iubeşte, se poartă dur, jignind-o. Descoperirea crimei îi întăreşte dorinţa de acţiune, însă eroul îşi dă seama că răul nu se reduce la cel personal, existent la curtea regală, ci este cu mult mai mare, întreaga ţară şi întreaga lume părîndu-i-se o închisoare. Monologul „A fi sau a nu fi“ dezvăluie „urgiile de-aici“: „biciul acestor vremi şi-obida asupririi, jignirea-adusă numelui de om, durerea dragostei neîmpărtăşite, trufia dregătorilor, dreptatea zăbavnică“. Pentru a trece la acţiune, Hamlet are nevoie de dovezi. Ca să le afle şi să se poată feri de pericolul ce îl paşte la o curte viciată, eroul simulează nebunia, o temă răspîndită în

„Shakespeare prezintă omul interior devastat de lupta tendințelor lui contradictorii. Această împrejurare îi permite să zugrăvească nu numai omul static, acelaşi în toate manifestările sale, dar caractere în devenire, evoluînd între poli opuşi.“
TUDOR VIANU

Teorie literară

Tragicul este o categorie estetică ce presupune un conflict puternic între o personalitate de excepţie, purtătoare a unei valori, şi forţe contradictorii care o înving, provocîndu-i suferinţă şi moartea. Există un *tragic obiectiv*, al destinului, cînd suferinţele nu se datorează personajului, ci unor forţe exterioare (*Oedip rege*, de Sofocle), şi un *tragic subiectiv*, cînd suferinţele provin din însuşi caracterul personajului (*Regele Lear*, de Shakespeare). Există şi cazuri cînd cele două forme de tragic se îmbină, dar una dintre ele, totuşi, predomină.

literatura Renaşterii. Spectacolul cu actorii, pe care îl pune la cale, îi dezvăluie adevărul, însă eroul mai vrea să chibzuiască. Şi chibzuieşte, măcinat de îndoieli, pe parcursul a patru acte, însă numai duelul dintre Hamlet şi Laertes pune capăt lucrurilor, în finalul ultimului act.

Tragedia *Othello* este o tragedie a „încrederii înşelate". Iubirea dintre Othello şi Desdemona este prezentată de Shakespeare în spirit umanist, ea se bazează pe reciprocitate, încredere şi respect. De moartea eroilor se face vinovat Yago, un mizantrop de tip burghez, pentru care viaţa este o permanentă luptă a tuturor contra tuturor. Dar o parte de vină o poartă şi Othello, de a cărui credulitate şi pasionalitate a profitat intrigantul Yago. Din punctul de vedere al lui Othello, care a dat crezare clevetirii, Desdemona este vinovată pentru că a încălcat legea cea mai mare – legea încrederii omeneşti. Pentru aceasta el o judecă şi o omoară. Dar răul nu este atotputernic. Emilia, soţia lui Yago, îşi demască soţul. Othello recapătă astfel încrederea în oameni, pe care părea că o pierduse, dar îşi pune capăt zilelor, prin aceasta pedepsîndu-se parcă pentru că a îndrăznit să pună la îndoială iubirea Desdemonei, dar şi pentru că, pe de altă parte, nu poate trăi fără ea.

În tragedia *Regele Lear*, pornind de la o veche legendă, Shakespeare prezintă, pe de o parte, destrămarea relaţiilor familiale sub influenţa lăcomiei de avere, acuzînd cruzimea şi egoismul proprietăresc, iar pe de altă parte, dezvăluie trezirea, deşteptarea spirituală a omului ce a cunoscut adevărata faţă a lumii. Regele Lear are o închipuire eronată despre viaţă şi lume. La început apare ca o persoană încrezută şi plină de sine, dar în tragedie trece de la un pol al vieţii sociale a ţării sale (splendoarea şi măreţia curţii regale) la celălalt (suferinţele mulţimii flămînde şi pribege) şi, sub influenţa experienţei amare a vieţii reale, ajunge la înseninarea minţii, la înţelegerea umanistă a lumii.

Într-o altă tragedie – *Macbeth* – răspîndirea răului în lume este prezentată în alt fel: răul îl macină pe om dinăuntru. Într-un anume sens, ca temă, tragedia aminteşte de drama istorică *Richard al III-lea*, dar, spre deosebire de aceasta, în *Macbeth* caracterul uzurpatorului, al tiranului este prezentat în evoluţie: înzestrat cu însuşiri de luptător viteaz şi de comandant talentat, Macbeth cade sub influenţa ademenitoare şi păgubitoare a dorinţei de putere, închipuindu-şi că nu poate fi pe deplin om decît devenind rege. Şi cum calea spre tron trece prin crimă, el devine un ucigaş, un criminal, un tiran care duce ţara la ruinare.

A treia perioadă a creaţiei lui Shakespeare este cea de după 1608, pe care am putea să o numim convenţional *romantică*. După cum am putut observa, tragismul dramaturgului nu a ajuns niciodată la pesimism. Chiar şi atunci cînd omul apucă pe un drum greşit sau cînd moare în luptă contra răului din lume, autorul continuă să admire forţa, energia şi pasiunea acestuia, măreţia titanică a raţiunii omeneşti. Scriitorul îşi dă seama că în condiţiile acelei vremi era imposibilă realizarea practică a idealurilor umaniste, dar nu pierde încrederea în posibilitatea realizării lor într-un viitor, fie şi foarte îndepărtat. Nu întîmplător în ultimele piese (*Cymbeline, Poveste de iarnă, Furtuna*) Shakespeare foloseşte motive folclorice, de basm, căci poporul şi-a exprimat de cele mai multe ori visul sau speranţa în triumful binelui asupra răului tocmai în basm sau în poveste. Căutarea altor rezolvări, de data aceasta netragice, ale conflictelor marchează specificul ultimei sale perioade de creaţie.

Dintre piesele acestei perioade cea mai importantă este *Furtuna*, un adevărat testament poetic, un bilanţ al gîndirii artistice umaniste a lui Shakespeare. În *Furtuna* este prezentată, într-un anumit sens, istoria înfrîngerii temporare a umanismului, exprimîndu-se încrederea într-o posibilă victorie a acestuia în viitor. Ducele Prospero, întruchipare a raţiunii şi a ştiinţei, este detronat de fratele său, care se înscăunează în locul lui şi porunceşte ca Prospero cu fiica sa Miranda să fie duşi în largul mării şi lăsaţi în voia valurilor. Acestea îi poartă spre ţărmul unei insule populate de fiinţe fantastice, unde, cu ajutorul cărţilor sale magice, simbol al înţelepciunii umaniste, Prospero reuşeşte să domolească spiritele rele, a căror întruchipare

este Caliban, şi îl eliberează pe Ariel, simbolul forţelor binefăcătoare. Apoi, aflînd că fratele său cu suita se află în largul mării, Prospero stîrneşte cu forţele magiei o furtună, iar naufragiaţii îşi găsesc şi ei adăpost pe aceeaşi insulă, unde conspiră, luptă unul împotriva celuilalt şi numai tînărul Ferdinand este ferit de intrigi, îndrăgostindu-se de Miranda. Prospero reuşeşte să dejoace toate uneltirile intriganţilor şi să-şi întoarcă tronul. Prospero exprimă încrederea lui Shakespeare în viitor, într-un viitor în care vor triumfa idealurile umaniste.

Shakespeare este un mare artist, un maestru al realismului renascentist, adevărul şi viaţa alcătuind temelia operelor sale. El a adus o contribuţie importantă la dezvoltarea artei dramatice, îndeosebi a artei de a crea nu tipuri, ci caractere variate şi multilaterale, tipice şi individualizate.

Deşi s-a încercat a-l prezenta pe Shakespeare ca poet baroc, el este totuşi un scriitor aparţinînd Renaşterii. După cum sublinia Tudor Vianu, „Shakespeare este un poet al Renaşterii prin tematica operei lui, prin motivele şi izvoarele folosite, prin noul rol dat literaturii, prin libertatea lui spirituală. Astăzi, el ne apare şi drept cel mai mare poet al acestei epoci, nu numai fiindcă nimeni nu-l depăşeşte în comprehensiunea umană, dar fiindcă nici un alt poet al aceleiaşi vremi nu păstrează actualitatea lui“.

Iar această actualitate este determinată, în primul rînd, de cunoaşterea profundă a omului în toată diversitatea manifestărilor sale, dovadă stînd întreaga operă a celui pe care Eminescu l-a numit „geniala acvilă a Nordului“, „cel mai mare poet“, căruia i-a dedicat cunoscuta poezie *Cărţile*.

Hamlet

Actul I

Scena 2 […]

HAMLET:

O, carnea aceasta mult prea închegată
De s-ar topi şi s-ar preface-n rouă,
Sau dacă Cel-de-Sus n-ar sta-mpotrivă,
Cu legea lui, uciderii de sine!
O, Doamne, cît de obosit şi searbăd,
Şi de prisos, şi muced mi se pare
Tot rostu-acestei lumi. E o grădină
Ce creşte neplivită. Ierburi rele
În voie-o cotropesc. Unde-am ajuns!
Doar două luni de cînd muri... nici două!
Un rege atît de bun! Ca un luceafăr
Pe lîngă un satir, faţă de-acesta,
Şi-atîta de duios cu mama mea,
Că n-ar fi îngăduit să se atingă
Nici vîntului ceresc mai cu asprime
De chipul ei. O, ceruri şi pămînt!
Să mai mi-aduc aminte? Cît de strîns
De el se alipea, de parcă doru-i
Creştea din chiar îndestularea sa...
Şi-apoi, după o lună... De-aş putea
Să nu mă mai gîndesc! O, slăbiciune,
Ţi-e numele femeie! Doar o lună,
Cînd nici încălţămintea-i nu s-a rupt
Cu care a dus pe tatăl meu la groapă
În lacrimi toată-ntocmai ca Niobe. […]

Actul III

Scena 1 […]

HAMLET:

A fi sau a nu fi: iată-ntrebarea,
E oare mai de laudă să suferi,
În sinea ta, săgeţile şi praştia
Norocului vrăjmaş, sau mai degrabă
Să te-narmezi în faţa unei mări
De zbucium şi prin luptă s-o răpui?
Să mori, să dormi... nimic mai mult. Să ştii
Că printr-un somn poţi pune-odată capăt
Durerii sufleteşti şi-atîtor chinuri
Ce-s partea cărnii, iată o-ncheiere
Spre care năzuim. Să mori, să dormi;
Să dormi poate visînd? Aici stă totul.
Ce vise-n somnul morţii poţi visa
Cînd am scăpat vremelnicei strînsori?
E tocmai ce ne-ndeamnă-a pregeta,
Şi-aici se află şi acea-ndoială
Ce dă restriştii-o viaţă-atît de lungă.

O, cine-ar mai răbda dispreţul, biciul
Acestor vremi şi-obida asupririi,
Jignirea-adusă numelui de om,
Durerea dragostei ne-mpărtăşite,
Trufia dregătorilor, dreptatea
Zăbavnică, bătaia de picior
Pe care vrednicia răbdătoare
O tot îndură de la nedestoinici.
Cînd liniştea şi-ar căpăta-o sigur
C-un vîrf de jungher. Cine-ar sta să-şi ducă
Povara vieţii-n geamăt şi sudori,
De n-ar fi spaima de ceva de-apoi,
De ţărmul neştiut de unde nimeni
N-a mai venit şi care ne-ngrozeşte
Făcîndu-ne mai lesne să-ndurăm
Urgiile de-aici, decît să tindem
Spre altele pe care nu le ştim.
Şi cugetul ne schimbă-n bieţi mişei,
Încît firescul chip al hotărîrii
Sub raza slabă-a gîndului păleşte,
Şi-avînturile cele mai măreţe
Sub semnu-acesta se abat din drum
Şi pier ca faptă. [...]

Actul IV

Scena 4 [...]

HAMLET:

[...] Cum fiece prilej mă-nvinuieşte
Dînd pinteni răzbunări-mi amorţite!
Ce-i omul, dacă n-are alt gînd pe lume
Decît să doarmă şi să se hrănească?
Un dobitoc şi alt nimic mai mult.
Desigur, cel ce ne-a făcut cu-atîta
Cuprindere de minte să vedem
Ce-a fost şi ce va fi, nu ne-a-nzestrat
Cu-această judecată şi putere
Dumnezeiască pentru-a le lăsa
Să prindă mucegai în sinea noastră.
Şi fie că-i becisnică uitare,
Sau poate doar sfială mişelească
Aceea ce mă face-a cumpăni
Prea mult asupra faptei plănuite,
Un gînd ce-i doar pe-un sfert înţelepciune,
Şi numai mişelie pe trei sferturi,
Nici eu nu ştiu de ce trăiesc spunîndu-mi:
„Lucrul acesta trebuie să-l fac
Şi am de ce să-l fac, şi îl voiesc
Şi am puteri şi mijloace să-l fac.
Mă-ndeamnă pilde mari cît tot pămîntul,
Şi-această oaste-mi stă de mărturie
Cu numărul şi greutatea ei,
C-un prinţ firav şi blînd care-o comandă,
Al cărui duh purtat de-o sfîntă rîvnă
Îşi bate joc de piedicile sorţii,
Iar tot ce-i nestatornic şi vremelnic
Într-însul, el le-aruncă-acum în faţa
Norocului, primejdiei şi-a morţii,
Spre cucerirea unei coji de ou".
A fi om mare într-adevăr nu-nseamnă
Să te frămînţi, doar pentru pricini mari,
Ci să te baţi chiar pentr-un fir de pai,
Atunci cînd cinstea-ţi însăşi este-n joc.
De ce mai stau pe gînduri, cînd un tată
Ucis şi-o mamă pîngărită sînt
Îndemn pentru-al meu gînd şi pentru sînge.
Şi las s-adoarmă tot, pe cînd privesc –
Spre-a mea ruşine – douăzeci de mii
De-ostaşi ameninţaţi să moară-ndată
Şi care numai pentru-o-nchipuire
Şi numai pentru umbra unei glorii
Se duc la groapă cum s-ar duce-n pat,
Se bat pentru un petic de pămînt
În care nici n-au loc toţi să se lupte,
Şi-n care nu-s nici locuri de mormînt
Destule să-şi înmormînteze morţii.
O, de-azi nainte, gîndurile-mi pline
Să-mi fie, ori de sînge-ori de ruşine.

Sonetul LXVI

Scîrbit de toate, tihna morţii chem;
Sătul să-l văd cerşind pe omul pur,
Nemernicia-n pururi şi-n huzur,
Credinţa – marfă, legea – sub blestem,
Onoarea – aur calp, falsificat,
Virtutea fecioriei tîrguită,
Desăvîrşirea jalnic umilită,
Cel drept, de forţa şchioapă dezarmat,
Şi arta sub căluşe amuţind;
Să văd prostia – dascăl la cuminţi,
Şi adevărul – „semn al slabei minţi",
Şi Binele slujind ca rob la rele.
Scîrbit de tot, de toate mă desprind:
Doar că, murind, fac rău iubirii mele.

(Trad. de Ion Frunzetti)

Chestionar pentru lectură comentată

- Evidenţiaţi ideile principale din sonetul LXVI şi găsiţi idei asemănătoare în *Hamlet*.
- Identificaţi în fragmentul din actul I gîndul care îl obsedează pe Hamlet şi de ce.
- Care este părerea lui Hamlet despre lumea din jurul său?
- Cum este conturat chipul mamei lui Hamlet în acest fragment?
- Evidenţiaţi ideile principale din celebrul monolog hamletian „A fi sau a nu fi".
- Comentaţi concepţia lui Hamlet despre om în fragmentul din actul IV.

Momente ale receptării

Unul dintre studiile cele mai documentate privind istoria receptării operei lui Shakespeare în spaţiul cultural românesc este cel semnat de Dan Grigorescu *Shakespeare în cultura română modernă* (1971). Shakespeare a fost cunoscut la noi, mai întîi, prin mijlocirea spectacolului de teatru. Trupe vieneze reprezentaseră în Transilvania piese ale dramaturgului englez încă în secolul al XVIII-lea. Alte trupe maghiare şi germane au prezentat piese din repertoriul shakespearian pe scenele din Transilvania şi din Bucureşti şi în secolul al XIX-lea. Unul dintre primii cronicari ai teatrului shakespearian a fost Cezar Bolliac. Printre primii traducători în limba română ai pieselor lui Shakespeare sînt Toma Alexandru Bagdat (*Romeo şi Julieta, Othello*), Ioan Barac (*Hamlet*), G. Bariţ (fragmente din *Neguţătorul din Veneţia* şi *Iulius Caesar*), S. Stoica (*Iulius Caesar*), Alecu Vasiliu (*Neguţătorul din Veneţia* – cea dintîi piesă shakespeariană montată în versiune românească). Traducerile au continuat şi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, printre traducători figurînd Al. Pelemon, P. P. Carp, Scarlat şi Dimitrie Ghica, Barbu Lăzureanu ş.a. În secolul al XX-lea se impun traducerile realizate de scriitorii Gala Galaction, Ion Barbu, Al. Philippide, Dan Botta, Ion Vinea, Ion Frunzetti, Virgil Teodorescu, Vladimir Streinu, de angliştii Mihnea Gheorghiu, Dan Duţescu, Leon Leviţchi ş.a.

În paralel cu receptarea la nivelul traducerilor, s-a realizat şi receptarea din perspectiva interpretărilor critice. La început au prevalat articolele de popularizare sau simple referiri la opera dramatică a lui Shakespeare, mai tîrziu au apărut şi studii serioase, bine documentate, cum sînt cele ale lui M. Dragomirescu, D. Protopopescu, T. Vianu, I. Botez, L. Leviţchi, D. Duţescu, M. Gheorghiu, D. Grigorescu, Z. Dumitrescu-Buşulenga, V. Călin, Al. Duţu, Şt. Avădanei ş.a.

Ecouri shakespeariene atestăm în opera lui Eminescu, în unele drame istorice româneşti (Hasdeu, Delavrancea), în sonetele lui V. Voiculescu. Poezii de inspiraţie shakespeariană au scris Al. Philippide, M. Sorescu ş.a.

„Prin Shakespeare, toate naţiunile care s-au deschis influenţei operei lui, întreaga omenire a devenit mai lucidă, mai clară şi mai adîncă în înţelegerea omului. Cunoaşterea mecanismului pasiunilor, a tuturor motivelor active în sufletul omenesc şi a diferenţierilor individuale ale acestuia au făcut progrese enorme prin drama shakespeariană."
TUDOR VIANU

„Shakespeare n-a imaginat nimic nou: tipuri literare, forme de vers, situaţii etc. Şi, totuşi, el este unul dintre cei mai originali autori care au existat vreodată… Shakespeare n-a împrumutat de la nimeni nimic; s-a găsit doar pe el însuşi."
T. W. BALDWIN

CLASICISMUL

„Literatura secolului al XVII-lea, ca şi literatura renascentistă, se întemeiază pe ideea despre o personalitate umană autonomă, liberă de îngrădirile medievale, despre drepturile şi posibilităţile ei ca măsurariu principal al valorilor umaniste.“

IURI VIPPER

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:

- conceptul de clasic şi clasicism;
- factorii care au contribuit la constituirea şi dezvoltarea clasicismului;
- principiile estetice ale clasicismului;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare), în baza valorilor artistice clasiciste;
- operele de referinţă ale clasicismului;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii clasicismului în spaţiul literar românesc;

veţi fi capabili:

- să evidenţiaţi caracterul specific al unei opere clasiciste;
- să caracterizaţi principiile estetice ale clasicismului;
- să comentaţi cîteva opere reprezentative ale clasicismului;
- să surprindeţi idei preclasiciste în operele renascentiste studiate;
- să identificaţi în literatura română reminiscenţe ale clasicismului european;

veţi fi în stare:

- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra unor opere clasiciste;
- să promovaţi interesul pentru lectura unor valori literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi ca rezultat al receptării şi cunoaşterii literaturii clasiciste;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii clasiciste în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea în jurul vostru a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN SECOLUL AL XVII-LEA ŞI CLASICISMUL

Repere istorice şi culturale

Secolul al XVII-lea se caracterizează printr-o mare diversitate a proceselor economice, sociale, politice şi culturale, ce cuprinseseră ţările europene. În Anglia, are loc prima revoluţie burgheză, care deschide calea noilor relaţii capitaliste, dar burghezia şi nobilimea engleză, speriate de avîntul mişcărilor populare, restaurează monarhia. În Franţa, se consolidează statul absolutist, în urma înăbuşirii rebeliunilor feudale (frondelor) şi a protestelor maselor populare, politica lui Richelieu fiind orientată spre asigurarea unui relativ echilibru între forţele nobilimii şi ale burgheziei. În schimb, absolutismul spaniol îşi manifestă mai mult esenţa reacţionară, împingînd ţara spre o catastrofă economică şi politică. Războiul de Treizeci de Ani a ruinat Germania, menţinînd fărîmiţarea ţării, iar absolutismul german s-a manifestat mai slab şi doar în cadrul unor state mici. Fărîmiţată rămîne în secolul al XVII-lea şi Italia, absolutismul regional, provincial coexistînd cu republicile comerciale. Tendinţele de refeudalizare sînt însoţite de mişcări populare, de răscoale nu numai în vestul, dar şi în estul Europei, inclusiv în ţările orientale. Alături de vechile puteri coloniale (Spania, Portugalia), în lupta pentru colonii se lansează tinerele state burgheze (Anglia, Olanda).

Secolul al XVII-lea este marcat de înflorirea gîndirii ştiinţifice şi tehnice. Spre deosebire de epoca Renaşterii, acum ştiinţa capătă un caracter tot mai autonom, dînd lumii personalităţi precum Kepler, Descartes, Locke, Newton, Pascal, Leibniz, Spinoza, Bacon, Hobbes, Gassendi ş.a. care, prin lucrările lor, au contribuit la progresul ştiinţei şi filozofiei. O dezvoltare considerabilă ating artele (arhitectura, pictura, muzica etc.), evidenţiindu-se asemenea personalităţi artistice ca Rubens, Rembrandt, C. Perrault, Ch. Le Brun, C. Wren ş.a.

„Aşa cum Renaşterea a crescut şi s-a difuzat din centrul ei italian şi celelalte ţări ale Europei au primit răsunetele ei uneori cu o sută de ani întîrziere, tot aşa clasicismul a pornit din Franţa, producînd interesante şi particulare reacţii în alte ţări ale continentului."

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

În literatura secolului al XVII-lea s-au constituit două mari curente: barocul şi clasicismul. Şi unul, şi celălalt sînt reacţii specifice la umanismul Renaşterii, marcînd conştientizarea crizei idealurilor renascentiste, însă depăşirea acestei crize îşi găseşte manifestări diferite în baroc şi în clasicism. Mai multe principii ale acestor două curente s-au conturat încă în epoca Renaşterii. Trecerea de la Renaştere la baroc şi clasicism reprezintă un proces îndelungat şi greu de surprins în forme clar constituite. Acest proces şi-a găsit expresia în fenomene sau curente artistice de tranziţie ca prebarocul sau preclasicismul. Ca o punte de trecere de la Renaştere la (pre)baroc poate fi considerat manierismul, o manifestare a Renaşterii tardive, în care idealurile umaniste şi tradiţiile renascentiste pierd din vitalitatea de odinioară, impunîndu-se o manieră caracterizată prin complicarea şi rafinamentul extrem ale expresiei poetice, prin afectarea exagerată şi încifrarea enigmatică a

NOTA BENE

În constituirea sa, doctrina estetică a clasicismului a parcurs trei etape: prima etapă ţine de epoca Renaşterii, cuprinzînd a doua jumătate a sec. al XVI-lea, în care domină ideea imitării anticilor; a doua etapă cuprinde anii 1600–1660 şi se caracterizează prin menţinerea principiului imitării anticilor, dar se impune principiul respectării regulilor, dictat de cultul raţiunii; a treia etapă începe de prin 1660 şi se prelungeşte pînă în secolul al XVIII-lea, în locul primatului regulilor situîndu-se primatul gustului.

Teorie literară

Poetică se numeşte o lucrare referitoare la principiile artei literare sau ale poeziei, de exemplu, *Poetica* lui Aristotel sau *Poetica* lui Boileau. Poetică se mai numeşte un ansamblu de principii şi reguli privind tehnica literaturii, în general, sau a unui curent literar, de exemplu, poetica clasicistă sau romantică. Ca teorie a creaţiei literare, poetica este o parte a esteticii. La început poetica avea un caracter normativ, iar din secolul al XX-lea capătă tot mai mult un caracter descriptiv.

„Corneille ne subjugă caracterelor şi ideilor lui, iar Racine se conformează ideilor noastre; Corneille zugrăveşte oamenii care ar trebui să fie, iar Racine – aşa cum sînt. În Corneille găsim mai mult din ceea ce se cade chiar să luăm ca model, în Racine găsim mai mult din ceea ce recunoaştem în alţii sau din ce simţim noi înşine. Unul te înalţă, te uimeşte, te stăpîneşte, te învaţă; celălalt îţi place, te răscoleşte, te înduioşează, te pătrunde."

JEAN DE LA BRUYERE

acesteia ş.a. Dacă o delimitare cronologică precisă este greu de stabilit, succesiunea curentelor se prezintă astfel: Renaşterea – manierismul – barocul – clasicismul. Cele două curente principale din secolul al XVII-lea barocul şi clasicismul s-au manifestat în mod diferit în literaturile europene. Astfel, barocul s-a impus mai pregnant în literatura spaniolă din acest secol, în timp ce clasicismul s-a manifestat mai pronunţat în creaţia scriitorilor francezi.

Asupra literaturii din secolul al XVII-lea şi-au lăsat amprenta sistemele filozofice ale perioadei, în primul rînd, filozofia raţionalistă a lui **René Descartes** (1596–1650), autorul lucrării *Discurs asupra metodei de a ne conduce raţiunea şi de a căuta adevărul în ştiinţe* (1637), cunoscută mai mult cu titlul scurt *Discurs asupra metodei*. Continuînd tradiţiile Renaşterii, Descartes respinge gîndirea scolastică cu raţionamentele ei seci şi abstracte, opunîndu-i o nouă metodă de gîndire, bazată pe primatul şi pe autonomia raţiunii, considerată criteriul suprem atît al cunoaşterii ştiinţifice, cît şi al celei artistice. Cu ajutorul raţiunii, omul cunoaşte adevărul, legile universului şi ale artei şi trebuie să se conducă de ele în activitatea sa. Filozofia raţionalistă sau carteziană recunoaşte natura duală a omului, în care se îmbină esenţa sa spirituală, superioară, şi cea materială, inferioară, adică raţiunea şi pasiunea.

Clasicismul este unul dintre curentele literar-artistice care s-a impus, îndeosebi, în literatura franceză din secolul al XVII-lea şi s-a prelungit pînă în secolul al XVIII-lea. Deşi se poate vorbi despre clasicism ca despre un fenomen tipologic sau o atitudine estetică existentă dintotdeauna în arta universală, vom înţelege prin clasicism doar curentul concret-istoric constituit în secolul al XVII-lea, cu prelungirile lui fireşti în secolul al XVIII-lea. Termenul *clasicism* provine de la cuvîntul *clasic*, care se utilizează în sensul de autor sau operă ce întruneşte condiţiile perfecţiunii, ce constituie un model de realizare. De asemenea, *clasic* înseamnă şi ceea ce aparţine lumii şi culturii antice greco-latine. A intrat de mult în uz, încetăţenindu-se, şi un alt sens al acestul cuvînt: se numeşte *clasic* autorul sau *clasică* opera care aparţine curentului literar-artistic din secolele XVII–XVIII *clasicismul*. De aici rezultă că o operă se numeşte clasică pentru că este exemplară, pentru că este de valoare, dar şi pentru că aparţine clasicismului. Dar tot atît de adevărat este că nu orice operă clasică, în sensul că aparţine clasicismului, este şi clasică în sensul de exemplară, perfectă, de valoare. Avem opere aparţinînd clasicismului care nu întrunesc condiţiile clasicităţii. Prin urmare, ajungem la concluzia aberantă că o operă clasică, într-un sens, nu este sau nu poate fi clasică, în celălalt sens. Tocmai din aceste considerente ar fi mai corect dacă pentru ceea ce aparţine curentului artistic numit *clasicism* am folosi cuvîntul *clasicist*. În acest caz o operă este *clasicistă* pentru că aparţine *clasicismului*, ea poate fi şi *clasică*, dar poate şi să nu fie. Cu atît mai mult cu cît spunem *real, natural, simbolic*, dar nu în sensul că ceva sau cineva aparţine *realismului, naturalismului* sau *simbolismului*, pentru acestea din urmă utilizînd,

cum este şi firesc, cuvintele *realist, naturalist, simbolist*. O asemenea delimitare contribuie nu numai la folosirea corectă a cuvintelor la care ne-am referit, dar şi la înţelegerea adecvată a fenomenelor literare vizate.

Baza filozofică a clasicismul este raţionalismul, de aceea raţiunea are un rol dominant în estetica, dar şi în operele scriitorilor clasicişti. Afirmîndu-se într-o perioadă de consolidare a monarhiei absolutiste, clasicismul încearcă restabilirea încrederii umaniste în măreţia omului, aşezat în centrul operei de artă, ca în Renaştere, dar omul raţional al clasiciştilor se deosebeşte de omul Renaşterii. Omul clasicismului, după cum îl definea Tudor Vianu, este cel „pe care jocul tuturor forţelor realului îl determină, fără să îl absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi mîndre". Concepţiile umaniştilor Renaşterii se întemeiau pe armonia principiului material cu cel ideal, a raţiunii cu sentimentul, a datoriei cu pasiunea. Concepţiile clasiciştilor reflectă antagonismul lor: raţiunea este opusă sentimentului, interesele generale celor personale, raţionalul emoţionalului, ceea ce determină şi conflictul operelor clasiciste: conflictul dintre datorie şi pasiune, dintre raţiune şi sentiment. Pe de o parte, clasiciştii au încercat să pătrundă mai adînc în lumea sufletească a omului, pe de altă parte, au reliefat mai mult trăsăturile generale ale fiinţei umane în detrimentul celor individuale, evidenţiind în caracterele create o trăsătură principală, dominantă, general-umană, lipsită de concreteţe istorică, îndeosebi în tragedie, pe cînd în comedie legătura dintre caracter şi mediu este mai pronunţată. Operele clasiciste au un caracter adesea polemic, publicistic şi un evident scop educativ, moral şi estetic.

Principiile estetice ale clasicismului au fost sintetizate în *Arta poetică* (1674) a lui **Nicolas Boileau-Despréaux** (1636–1711), însă multe dintre ele au fost formulate încă în epoca Renaşterii, în diferitele tratate şi comentarii renascentiste ale *Poeticii* lui Aristotel. Deşi *Poetica* lui Aristotel nu a fost una normativă, cum a fost cea a lui Horaţiu (*Epistola către Pisoni*), cea clasicistă are un caracter normativ, cuprinzînd un şir de principii şi reguli obligatorii pentru toţi creatorii operelor de artă. Chiar dacă unii autori nu respectau anumite reguli, ieşind din cadrul rigorilor clasicismului, toţi respectau, totuşi, principiile fundamentale ale doctrinei clasiciste. Cele mai importante sînt:

- **imitarea naturii şi imitarea anticilor;**
- **primatul raţiunii;**
- **neamestecul genurilor sau ierarhia genurilor;**
- **respectarea regulilor clasice** *(regula verosimilităţii, regula „bunei-cuviinţe", regula celor trei unităţi* ş.a.*).*

Atît teoria, cît şi practica artistică clasicistă şi-au găsit expresia deplină în literatura franceză din secolul al XVII-lea, îndeosebi în genul dramatic.

NOTA BENE

Arta poetică a lui Boileau este scrisă în versuri şi se compune din patru cînturi. Cînturile I şi IV cuprind precepte generale, iar cînturile II şi III se referă la genuri şi specii literare. În cîntul I Boileau consideră că trebuie să scrie versuri doar cel ce simte o vocaţie pentru poezie şi se călăuzeşte de raţiune. Aceasta, însă, nu se opune sensibilităţii şi imaginaţiei poetice, ci se suprapune noţiunii de bun-simţ – principala însuşire a omului, care trebuie să stăpînească şi să le coordoneze pe celelalte, generînd sentimentul măsurii. Cîntul II este consacrat genurilor (speciilor) mici (idila, elegia, sonetul, satira), iar cîntul III – genurilor mari (epopeea, tragedia, comedia). În cîntul IV se recomandă poeţilor prietenia cu un critic sincer, onest şi dezinteresat.

„Cînd Boileau scrie prima sa satiră, doctrina clasică, pe care el o va prezenta abia în 1674, este bine închegată şi, în general, recunoscută şi aprobată. Marele lui merit constă, însă, în a fi sintetizat principiile clasice, prezentîndu-le în versuri admirabile şi pline de adevăr. Aportul său dogmatic este minim, dar reuşeşte să ne facă să înţelegem clasicismul şi spiritul secolului al XVII-lea."

SORINA BERCESCU

Arta poetică

Cîntul I

[...]Oricare-ar fi subiectul, glumeţ – sublim chiar fie,
Să puneţi sensul frazei cu rima-n armonie;
Zadarnic se tot ceartă că nu pot sta-mpreună:
E doar o sclavă rima şi-i drept să se supună.
Cînd mintea se frămîntă o rimă bună-a prinde,
Atunci ca s-o găsească ea lesne se desprinde;
Sub jugul raţiunii se pleacă mlădioasă,
Şi-n loc să-i strice, – o face bogată şi frumoasă,
Însă neluată-n seamă, devine foarte rea,
Şi ca s-o prindă, sensul aleargă după ea.
Iubiţi, deci, raţiunea şi pentru-a voastre lire
Din ea luaţi frumosul şi-a artei strălucire...
[...]Feriţi-vă de scribul steril şi vorbăreţ,
Să nu se-ncarce stilul cu lucruri fără preţ.
Tot ce-i prea mult e pururi şi fad, şi odios,
Că spiritul respinge podoaba de prisos.
Cînd nu-ţi cunoşti măsura, să scrii nu izbuteşti.
Fugind de-un rău, un altul mai mare întîlneşti...
Cînd scrii, ai grijă, tonul să-l schimbi necontenit.
Un stil mereu acelaşi şi pururi uniform
Zadarnic străluceşte; toţi cititorii-adorm.
Nu prea citim poeţii născuţi să plictisească,
Dacă pe-aceleaşi tonuri încearcă să grăiască.
Ferice cel ce ştie uşor să treacă-n rime
Din tonul grav la dulce, din glumă la asprime!
De cititori iubită, blagoslovita-i carte,
În librării de multe succese are parte.
Feriţi-vă-n ce scrieţi de frazele vulgare:
Un stil oricît de simplu, nobleţea lui îşi are.
Dispreţuind bun-simţul, burlescul joc îşi bate...
[...]Ideile la unii-s atît de-ntunecate,
Că par de-o pîclă deasă mereu îngreunate;
Lumina raţiunii nu-i poate lămuri.
'Nainte de a scrie, învaţă-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Aşa va fi şi versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l desluşit,
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreşit.
Respectul pentru limbă voi pururi să-l aveţi
Chiar dacă-n mari excese ar fi ca să cădeţi.
Zadarnic îi daţi frazei un ton melodios,
Cînd vorba nu-i la locu-i, e versul vicios.
Şi mintea nu admite pomposul barbarism,
Nici versul care-nchide semeţul solecism.
Cînd nu-i stăpîn pe limbă oricît ar fi de mare
Poetu-ntotdeauna e scrib fără valoare.
Lucraţi încet chiar dacă imboldul vă zoreşte,
Să nu vă-ncînte stilul ce-aleargă nebuneşte;
Un stil vioi ce-ncearcă să făurească rime,
N-arată-atîta spirit, cît slabă isteţime…
[...]Grăbeşte-te cu-ncetul, curajul să nu-l pierzi,
De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi;
Dă-i lustru, şlefuieşte-l, îndreaptă-l de nu merge;
Arareori s-adaugi, dar mai adesea şterge!
N-ajunge ca lucrării ce de greşeli e plină,
Din cînd în cînd cu-n spirit să-i împrumuţi lumină;
Ai grijă orice lucru la locul lui să fie;
Sfîrşitul şi-nceputul să-şi aibă armonie,
Din opera de artă, cu piese potrivite
Un singur tot ce faceţi prin forme diferite
Cînd scrii nu te abate prea mult de la subiect,
De dragul unor fade cuvinte de efect.

(Trad. de Ionel Marinescu)

„Înţeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziţie de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil şi esenţial."
GEORGE CĂLINESCU

Chestionar pentru lectură comentată

- Identificaţi în fragmentele de mai sus versurile în care Boileau evidenţiază rolul raţiunii în crearea unei opere de artă.
- Ce importanţă dă Boileau cunoaşterii limbii de către un scriitor?
- Găsiţi versurile care indică atitudinea autorului *Artei poetice* faţă de stil. Comentaţi comparaţia utilizată.
- Evidenţiaţi alte principii estetice ale clasicismului asupra cărora insistă Boileau.
- Încercaţi să faceţi o comparaţie între principiile „Artei poetice" a lui Boileau şi celei a lui Horaţiu, din *Epistola către Pisoni*, studiată anterior.

Tragedia clasicistă

(Pierre Corneille şi Jean Racine)

Principiile clasicismului francez s-au manifestat într-o formă strălucită în tragedia clasicistă, considerată specia dramatică cea mai înaltă. De fapt, tragedia a ilustrat cele mai multe dintre principiile şi regulile clasicismului, avînd un şir de particularităţi specifice. Astfel, subiectele în tragedia clasicistă franceză erau împrumutate din Antichitate sau, mai rar, din Evul Mediu. Conflictul principal se realizează între raţiune şi sentiment, între datorie şi pasiune. Personajele se disting prin măreţia lor sufletească şi sînt, de regulă, de rang înalt. Tragedia clasicistă este scrisă în versuri alexandrine, care corespundeau patosului moral înalt al acestei specii superioare a genului dramatic. Reprezentanţii principali ai tragediei clasiciste franceze sînt Pierre Corneille şi Jean Racine, care ilustrează două perioade în evoluţia tragediei franceze din secolul al XVII-lea. Pentru prima perioadă este caracteristică tragedia creată de Pierre Corneille.

Pierre Corneille (1606–1684) a avut o concepţie proprie despre tragedie. *„Tragedia cere pentru subiectul ei o acţiune măreaţă, extraordinară, serioasă“* spune el în discursul despre tragedie, un asemenea subiect urmînd a fi luat din istorie sau din legendă: *„Subiectele măreţe care răscolesc şi dezlănţuie patimi, a căror impetuozitate le opune legilor datoriei şi legăturilor de sînge, trebuie să depăşească verosimilul; nu li s-ar da nici o crezare dacă nu s-ar sprijini pe autoritatea faptelor istorice, care e întotdeauna de necontestat, sau pe părerea comună care ne dă un auditoriu gata convins“*. Tragedia creată de Corneille se deosebeşte de cea caracterizată de Aristotel în *Poetica* sa. Specificul ţine de un alt tip de erou, care nu mai e, ca în tragedia antică, victima zeilor sau a destinului. Eroul lui Corneille este un om care tinde să se realizeze şi care ia decizii, conducîndu-se de sentimentul cinstei şi al datoriei. El trezeşte simpatie, admiraţie, şi nu compătimire, este gata de orice sacrificii în numele unor principii sublime, impuse de onoare sau de rang. Eroul lui Corneille este măreţ prin acţiunile şi faptele sale, este un om ieşit din comun, ca şi multe dintre subiectele tragediilor sale. El pune raţiunea şi datoria mai presus de pasiune şi dragoste, fiind un erou în adevăratul sens al cuvîntului, autorul impunîndu-se prin crearea unei adevărate „tragedii eroice“.

Capodopera lui Pierre Corneille este *Cidul*. Eroul poemelor eroice medievale spaniole şi al baladelor populare (*romances*), Rodrigo Díaz de Vivar, supranumit Cidul, a servit drept izvor de inspiraţie pentru mai mulţi scriitori. Corneille a preluat subiectul tragediei de la dramaturgul spaniol Guillén de Castro (1569–1631), autorul tragediei *Tinereţea Cidului* (1618). Compusă din cinci acte, tragedia *Cidul* are



Pierre Corneille s-a născut la 6 iulie 1606 în familia unui avocat din Rouen. A învăţat la colegiul iezuiţilor din oraşul natal, unde a căpătat cunoştinţe bune în domeniul Antichităţii (limba latină, istoria, filozofia şi literatura latină). Se pregăteşte pentru o carieră juridică, dar, neavînd capacităţi oratorice, renunţă la jurisprudenţă şi se consacră literaturii, îndeosebi dramaturgiei. A scris la început un şir de comedii care s-au bucurat de succes, cele mai cunoscute fiind *Iluzia teatrală* şi *Mincinosul*. Fiind apreciat în lumea teatrală, Corneille e prezentat cardinalului Richelieu şi cooptat în „Societatea celor cinci autori“, cărora li se încredinţa să scrie piese de teatru după indicaţiile cardinalului. Corneille avea să renunţe în curînd la această colaborare, fapt ce l-a supărat pe cardinal şi s-a răsfrînt mai tîrziu asupra dramaturgului. Prima tragedie a lui Corneille a fost *Medeea*, dar adevăratul triumf i l-a adus *Cidul* (1637), care a trezit, însă, indignarea lui Richelieu şi violente critici din partea Academiei Franceze, controlată de Richelieu, intitulate *Sentimentele Academiei*

Franceze în legătură cu tragicomedia Cidului. Nota critică i-a întărit gloria lui Corneille care, după cîţiva ani, reprezintă pe scenă alte două celebre tragedii: *Horaţiu* şi *Cinna*, urmate de un şir de alte tragedii, unele eşuînd. Deşi a beneficiat de o pensie regală, ultimii ani ai vieţii lui Corneille, retras din teatru, au fost mai mult trişti. S-a stins din viaţă la 30 septembrie 1684.

la bază un conflict tipic pentru operele clasiciste dintre sentiment şi datorie. Fiica nobilului Don Gomez, Chimène (adică Himena (Ximena), pentru că autorul „franţuzeşte" numele spaniole: Chimène pentru Himena, Rodrigue pentru Rodrigo, Don Diègue pentru Don Diego etc., traducătorii adoptînd fie forma franceză a numelor, fie pe cea spaniolă), este îndrăgostită de Rodrigue, fiul lui Don Diègue care, la rîndu-i, o iubeşte. Dar după ce regele l-a numit preceptor al infantelui pe tatăl lui Rodrigue, Don Diègue, contele Don Gomez îl jigneşte pe Don Diègue, considerînd că el trebuia să fie ales. Umilit, bătrînul Don Diègue îi cere fiului să-i salveze onoarea. Astfel, Rodrigue este pus între datoria de a apăra onoarea tatălui şi a familiei şi dragostea sa pentru Chimène. Chemat la duel, Don Gomez este ucis de către Rodrigue. În continuare, conflictul se adînceşte şi capătă o intensitate şi mai mare pentru că acum Chimène trebuie să-şi răzbune tatăl şi să ceară moartea vinovatului, eroina fiind pusă, de asemenea, să aleagă între datorie şi iubire. Deşi ambii eroi îşi apără onoarea, ei nu-şi pot înăbuşi dragostea. Cu cît mai imperioasă apare îndeplinirea datoriei, cu atît mai puternică le este iubirea reciprocă. Îndeplinindu-şi datoria faţă de patrie, Rodrigue luptă împotriva maurilor (aceştia aveau să-l numească „Cid", adică stăpîn) şi se întoarce victorios la curte, ca un adevărat erou, dar Chimène insistă asupra pedepsirii lui. Duelul dintre Rodrigue şi Don Sancho, admiratorul Chimènei, trebuie să decidă cine îi va fi soţ. Rodrigue învinge şi Chimène se supune, căsătorindu-se cu eroul naţional, astfel triumfînd datoria, dar nu cea feudală, de castă, personală, ci o datorie superioară faţă de stat, faţă de patrie. Măreţiei faptelor şi a sentimentelor îi corespunde şi un limbaj, un stil adecvat, dramaturgul stăpînind admirabil versul alexandrin şi arta elocinţei în numeroasele tirade marcate de un profund dramatism, dar şi de un lirism specific.

Teorie literară

Vers alexandrin se numeşte versul caracteristic poeziei epice franceze, întîlnit încă din secolul al XII-lea. Numele îi vine, probabil, de la poemul medieval despre Alexandru Macedon şi cuprinde 12 silabe despărţite la mijloc, după a şasea silabă, de cezură (pauză mare mediană), care împarte versul lung în două emistihuri. Versul alexandrin poate avea şi paisprezece silabe, cum este alexandrinul spaniol. În clasicism, versul alexandrin a fost preferat de majoritatea poeţilor.

Cidul

Actul III, scena IV

XIMENA:

Om crud, care pe tată-l ucide fără milă
Prin spadă – prin vederea ei cruntă, pe copilă!
Înlătură-mi această unealtă de omor!
Vrei să te-ascult, Rodrigo, şi tu mă faci să mor.

DON RODRIGO:

Faci ce doreşti, dar, totuşi, nu părăsesc dorinţa
Ca însăţi tu, Ximenă, să-mi împlineşti sentinţa.
Căci oricît mi-eşti de dragă, un laş nu pot să fiu,
Ca să reneg vreodată chemarea mea de fiu.
Pe tatăl meu căzuse o groaznică ruşine
Ce mă privea-n aceeaşi măsură şi pe mine.
Ştii ce-nsemnează-o palmă pentru un om cinstit.

Am căutat să aflu făptaşul, l-am găsit,
Am răzbunat onoarea-mi şi pe iubitu-mi tată.
Şi dac-ar fi nevoie, aş face-o înc-o dată.
Nu crede că iubirea-mi n-a dus o luptă grea
Cu tatăl meu şi-n urmă chiar împotriva mea.
O, judecă-i puterea: aflînd c-am fost în stare
Să mă-ndoiesc de poate să-ncapă răzbunare.
Silit să-ndur ocara, ori, vai! dispreţul tău,
Învinuiam de-o grabă prea mare braţul meu,
Mă dojeneam de-această pornire prea nebună
Şi farmecele tale erau să mă supună
De nu-mi ziceam, Ximenă, că nu te-ar merita
Un om lipsit de-onoare, lipsit de stima ta!
Că ochii tăi iubirea şi-ar fi schimbat-o-n ură
Văzînd mişel pe-acela ce vrednic îl ştiură;
Că ascultînd amorul, urmînd al său îndemn
De-alegerea ta însăţi m-aş fi făcut nedemn.
Ţi-o spun din nou, ţi-oi spune-o, deşi printre suspine,
Pînă la cel din urmă: da, te-am jignit pe tine;
Da, te-am jignit amarnic, fiind silit s-o fac
Pe tine să te merit şi-onoarea să mi-o-mpac.
Mi-am împăcat onoarea şi pe bătrînul tată;
Viu să te-mpac pe tine acuma, adorată.
Am alergat aicea de mîna ta să mor;
Ce-am fost dator făcut-am şi fac ce sînt dator.
Un tată scump de strigă din fundul negrei groape
Şi eu nu vreau victima cu nici un preţ să-i scape;
Jertfeşte-acestui sînge pe care l-a pierdut
Acel ce se mîndreşte cu ceea ce-a făcut!

XIMENA:

Rodrig, ah, ai dreptate, cu toată vrăjmăşia
Nu pot blama pe-acela ce-şi face datoria.
Şi-n chinurile mele ce-asupra-ţi se răsfrîng
Eu nu te-acuz pe tine, pe mine mă deplîng;
Ştiu ce se cheamă cinste şi cum înflăcărează
Asemenea insultă o inimă vitează.
Tu n-ai făcut, fireşte, decît ce se cădea,
Dar mi-arătaşi de-asemeni şi datoria mea:
Funesta-ţi vitejie mi-arată prin avîntu-i
Cum îţi răzbuni un tată, şi-onoarea cum ţi-o mîntui.
Aceeaşi rîvnă cată la rîndul meu să pun
Onoarea să mi-o mîntui, pe tata să-l răzbun.
Aceasta, vai, mă face să fiu nemîngîiată!
O altă mînă dacă m-ar fi lipsit de tată
Găseam, ah, în norocul dorit de-a te vedea
Unica alinare ce-o mai puteam avea;
Şi-aş fi simţit un farmec în jalea mea cumplită
Să-mi zvînţi aceste lacrimi cu mîna ta iubită.
Ci caut a te pierde, cum l-am pierdut pe el,
Această despărţire mă zbuciumă la fel;
Cumplita datorie ce inima mi-o rumpe,
Mă-mpinge la jertfirea vieţii tale scumpe,
Căci oricît ţin la tine, Rodrig, nu aştepta
Să simt o laşă milă faţă de crima ta.
Şi-oricît iubirea noastră ar vrea să mă reţie,
Voi şti să dau dovadă de-aceeaşi bărbăţie;
Ca să fii demn de mine, tu n-ai dat îndărăt,
La rîndul meu vreau demnă de tine să m-arăt.

DON RODRIGO:

Nu pregeta atuncea să faci ce eşti datoare
Spre-a împlini o jertfă atît de-nălţătoare!
Mîndria ta îmi cere viaţa – vin' şi-o ia!
Osînda-mi va fi dulce şi dulce moartea mea!
S-aştepţi pînă ce legea îşi va rosti sentinţa,
E să-mi întîrzii moartea şi ţie biruinţa.
Prea fericit muri-voi, răpus de braţul tău.

XIMENA:

Taci, dacă-ţi sînt duşmană, nu vreau să-ţi fiu călău.
Eu să-ţi ridic viaţa, e cu putinţă oare?
Dator eşti să ţi-o aperi, s-o cer eu sînt datoare.
Dar între noi e altul judecător suprem
Şi eu am numai dreptul în faţă-i să te chem.

DON RODRIGO:

Oricît iubirea noastră ar vrea să te reţie
Vei da şi tu dovadă de-aceeaşi bărbăţie.
Căci răzbunînd un tată alt braţ, dacă-mprumuţi,
Ximena mea, mă crede, înseamnă că mă cruţi.
Cum braţul meu el singur mi-a răzbunat onoarea,
Al tău să-şi dobîndească la rîndu-i răzbunarea!

XIMENA:

Rodrig, la ce mai stărui? Tu ajutor nu ceri
Cînd te răzbuni, la nimeni, – şi mie mi-l oferi!
Sînt tot aşa de mîndră şi cred că se cuvine
Ca slava răzbunării să n-o împart cu tine.
Deci ajutor la rîndu-mi nici eu nu voi căta
În deznădăjduirea sau în iubirea ta!

DON RODRIGO:

Mîndrie neînfrîntă! Vai! să nu pot obţine
Atîta mîngîiere încalte de la tine?!
În numele iubirii şi-al tatălui tău mort
Nu mă lăsa blestemul acestei vieţi să-l port,
Mai vesel e Rodrigo de mîna ta să piară,
Decît urît de tine, trăind o viaţă-amară!

(Trad. de Şt.O. Iosif)

NOTA BENE

Spre deosebire de sensul concret-istoric al noţiunii, adică de curent literar-artistic, în sens tipologic, *clasicismul* înseamnă o atitudine estetică existentă dintotdeauna în năzuinţa omului spre adevăr, bine şi frumos, o opţiune artistică pentru forme şi atitudini echilibrate, pentru o expresie directă, transparentă stilistic. În această accepţie, se poate vorbi de un clasicism etern, identificabil în orice literatură şi în orice perioadă istorică.

AMINTIŢI-VĂ

Cum se numeşte o creaţie literară medievală spaniolă în care personajul principal este, ca şi în tragedia lui Corneille?

„Chiar dacă nu sînt oameni ai acțiunii şi nu fac ceva concret, eroii racinieni se întreabă mereu „care este soluția?" şi prin asemenea frămîntări răvăşitoare aparțin şi timpului nostru. Ei se apropie de noi şi mai mult prin problema capitală care şi-o pun: „cum salvăm sufletul?"

MIHAI CIMPOI

Chestionar pentru lectură comentată

- Pornind de la fragmentul de mai sus, formulaţi conflictul dintre Don Rodrigo şi Ximena.
- Conturaţi idealul moral al eroilor lui Corneille.
- Ce semnificaţie au cuvintele Ximenei: *„Dar între noi e altul judecător suprem / Şi eu am numai dreptul în faţa-i să te chem"*?
- Identificaţi în fragmentul de mai sus cîteva exemple care exprimă lupta dintre sentiment şi datorie atît în cazul lui Don Rodrigo, cît şi în cazul Ximenei.
- Comentaţi versul *„Cumplita datorie ce inima mi-o rumpe"*.

A doua perioadă în evoluţia tragediei franceze este marcată de influenţa ideilor *jansenismului* şi ale lui Blaise Pascal şi ilustrată de opera dramatică a lui Jean Racine.

Jean Racine (1639–1699) a creat un alt fel de tragedie clasicistă, diferită de cea a lui Corneille, cu care a rivalizat. *„În tragedie* – scria Racine – *verosimilul e singurul lucru ce poate mişca. Esenţial este să creezi ceva din nimic. Prima regulă e să placi, să mişti, să ţii încordaţi timp de 5 acte spectatorii printr-o acţiune simplă, susţinută de violenţa pasiunilor, de frumuseţea sentimentelor şi de eleganţa exprimării."* În tragediile lui Racine nu mai domină criteriul politic, aşa ca la Corneille, ci criteriul moral, inclusiv cînd dramaturgul abordează problema puterii în stat şi a monarhului sau cînd zugrăveşte viaţa de la curte. Acţiunea devine mai simplă, numărul evenimentelor este redus, pe dramaturg interesîndu-l mai mult universul interior al personajelor, natura lor complexă şi contradictorie.

Eroii tragediilor sale sînt oameni copleşiţi de pasiuni şi de sentimente puternice şi violente, în faţa cărora s-ar părea că raţiunea nu rezistă. Aceasta, însă, nu înseamnă că eroii lui Racine, subjugaţi de propriile pasiuni, acţionează fără a se conduce de principiul raţiunii, că Racine respinge raţiunea în favoarea pasiunii. Conflictul clasicist dintre datorie şi sentiment, dintre raţiune şi pasiune capătă la Racine o rezolvare specifică: raţiunea, ca normă morală, ca măsură a raporturilor dintre oameni, îi serveşte omului pentru a-şi analiza cu adevărat propriul caz de conştiinţă.

Şi Racine preia majoritatea subiectelor din Antichitate. În timp ce lui Corneille îi corespundea mai mult teatrul lui Sofocle, lui Racine îi este mai aproape teatrul lui Euripide. Ca şi la tragicul grec, se observă şi la Racine interesul pentru iubirea tragică, pentru pasiuni mistuitoare, în care excelează personajele feminine, înzestrate cu o enormă forţă interioară şi cu conştiinţa fermă a datoriei morale. Eroinele lui Racine preferă să moară decît să-şi încalce principiile morale. Astfel se întîmplă în *Andromaca*, una dintre cele mai cunoscute tragedii raciniene.

Subiectul tragediei *Andromaca* este preluat din Antichitate, fiind prezent şi în teatrul lui Euripide. După moartea lui Hector, în războiul troian, soţia sa, Andromaca, devine prizoniera lui Pirus, fiul lui Ahile.

Pe Pirus îl iubeşte Hermiona, cu care acesta urmează să se căsătorească, iar pe Hermiona o iubeşte Oreste, care soseşte pentru a-l lua şi a-l duce grecilor pe Astianax, fiul lui Hector şi al Andromacăi, ultimul descendent al troienilor. Însă Pirus este îndrăgostit de Andromaca şi este dispus să nu-l cedeze pe Astianax dacă Andromaca îi va deveni soţie. Văduva lui Hector nu poate accepta iubirea lui Pirus, pentru că, astfel, ar trăda amintirea soţului şi iubirea pentru fiul lor. Toate destinele personajelor principale sînt legate între ele şi totul va depinde de hotărîrea Andromacăi. Cu excepţia ei, ceilalţi (Pirus, Hermiona şi Oreste) acţionează sub presiunea pasiunilor de care sînt cuprinşi şi nu pot lua o decizie raţională. Dar nici Andromaca nu poate face o opţiune liberă: acceptînd iubirea lui Pirus, ea va salva viaţa fiului, dar va trăda amintirea soţului şi a familiei sale; refuzînd propunerea lui Pirus, Andomaca va rămîne fidelă soţului şi memoriei familiei, dar îşi va pierde fiul, pe care Pirus îl va ceda grecilor.

Racine se dovedeşte a fi nu numai un admirabil maestru al construirii acţiunii dramatice, în care toate elementele componente sînt strîns legate între ele, dar şi al rezolvării conflictului, ce se produce ca o reacţie în lanţ: pentru a salva viaţa fiului, Andromaca decide să devină soţia lui Pirus, dar să-şi pună capăt zilelor imediat după celebrarea căsătoriei. Îndemnat de Hermiona, Oreste îl ucide pe Pirus, crezînd că astfel îi va cîştiga iubirea, dar Hermiona îşi curmă viaţa, blestemîndu-l pe Oreste care, în cele din urmă, îşi pierde minţile. Acest deznodămînt este fericit pentru Andromaca doar în aparenţă, deoarece, ca soţie legitimă a lui Pirus, ea trebuie să-i răzbune moartea.

Momente ale receptării

Clasicismul francez, în general, şi tragedia clasicistă franceză, în special, au exercitat o influenţă considerabilă asupra teatrului universal. Ideile clasicismului francez au fost reluate şi în alte literaturi europene: engleză (Dryden, Pope), germană (Gottsched), italiană (Alfieri), rusă (Lomonosov, Sumarokov, Antioh Cantemir). În literatura română clasicismul a fost receptat mai tîrziu şi într-o formă incipientă s-a manifestat în poezia Văcăreştilor, a lui Conachi şi Asachi, apoi în creaţia lui Budai-Deleanu, Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu. Influenţa sau, mai bine zis, receptarea creatoare a clasicismului francez poate fi urmărită în comediile lui Alecsandri. Alte aspecte ale receptării clasicismului francez şi a tragediei clasiciste franceze ţin atît de numeroasele traduceri ale operelor clasiciştilor francezi în limba română, inclusiv cele editate la Chişinău, cît şi de interpretările critice româneşti despre clasicism şi despre tragedia clasicistă: *Clasicismul în teatru*, de Ion Brăescu; *Clasicism şi tendinţe clasiciste în literatura română*, de Dimitrie Păcuraru; *Clasicism şi baroc în cultura europeană din sec. XVII*, în 3 părţi, de Romul Munteanu; *Apolo sau ontologia clasicismului* de Edgar Papu ş.a.



Jean Racine s-a născut la 15 decembrie 1639 în oraşul Ferte-Milon, într-o familie de mici-burghezi. Rămas orfan la vîrsta de trei ani, de educaţia copilului s-au ocupat bunica şi o mătuşă, care se hotărîseră să se retragă la o mănăstire. Micul Jean a fost nevoit să le urmeze, devenind, astfel, elev la şcoala mănăstirii Port-Royal, o adevărată citadelă a jansenismului. A mai studiat la un colegiu, s-a întors la Port-Royal, unde a căpătat o educaţie temeinică în spiritul ideilor janseniste. A mers apoi la Paris, atras de viaţa literară. Capătă o modestă pensie şi i se deschid porţile curţii regale. Începe să scrie piese, un timp a lucrat cu trupa lui Molière, care i-a montat cîteva piese, dar cu care a avut şi un mare scandal, despărţindu-se definitiv de ea pentru că îşi montase o piesă pe scena concurentă de la Hotel de Bourgogne, căreia avea să-i încredinţeze şi alte piese. Cele mai cunoscute tragedii ale lui Racine sînt *Andromaca* (1667), *Britannicus* (1669), *Berenice* (1670), *Ifigenia în Aulida* (1674), *Fedra* (1677) ş.a. Racine s-a bucurat de protecţia regală, a fost istoriograf al regelui Franţei, fiind primit în rîndurile nobililor. La vîrsta de 33 de ani a fost ales în Academia Franceză. A murit la 21 aprilie 1699.

Comedia clasicistă

(Molière)



Molière, al cărui nume adevărat era Jean-Baptiste Poquelin, s-a născut la 15 ianuarie 1622 la Paris, în familia unui tapiţer. A studiat la colegiul Clermont, apoi la o şcoală iezuită din Cartierul Latin. În 1642 îşi ia la Orléans licenţa de avocat. Dar n-a vrut să se facă nici tapiţer, nici avocat. Fusese atras din copilărie de teatru şi hotărî să devină actor. Se asociază trupei Madleinei Bejart, cu care, în 1643, fondează „Ilustrul teatru". În 1644 devine directorul acestuia, semnînd pentru prima oară un contract cu numele Molière. În 1658, Molière revine la Paris cu o bogată experienţă de viaţă şi de conducător de teatru. Capătă favoarea regelui şi autorizaţia de a juca mai întîi la „Petit-Bourbon", din apropierea Luvrului, unde împarte scena cu o trupă italiană, iar apoi trece cu „Ilustrul teatru" la „Palais Royal". Molière a rămas aici pînă la sfîrşitul vieţii, jucîndu-şi pe această scenă toate piesele. După moartea dramaturgului, în 1673, teatrul său s-a contopit cu cel de la Hotel de Bourgogne, luînd naştere celebra „Comedie Franceză".

Conform teoriei clasicismului, există o ierarhie a genurilor şi a speciilor literare. Acestea se împărţeau în superioare şi inferioare. Teoreticienii clasicismului susţineau puritatea genurilor, neadmiţîndu-se amestecul lor. Comedia era considerată un gen literar inferior faţă de tragedie, care făcea parte din genurile superioare. Spre deosebire de tragedie, în care subiectele erau preluate din Antichitate, comedia clasicistă se inspiră din realitatea contemporană, deşi respectă majoritatea principiilor şi a regulilor impuse de doctrina clasicismului. Creatorul comediei clasiciste, nu numai franceze, ci şi universale, este Molière, considerat adevăratul creator al comediei de caractere.

Molière (1622–1673) nu visase să devină autor dramatic, fiind, la început, doar actor şi organizator de teatru. Repertoriul sărac al trupei îl face să pună mîna pe pană. Iniţial, se limitează la prelucrarea unor farse italiene, mai tîrziu, însă, renunţă la această practică în favoarea scrierii unei comedii de tip nou, originale, în care se resimt atît tradiţia comediei antice, a farsei italiene şi spaniole, cît şi reminiscenţe ale teatrului popular francez.

La baza comediei lui Molière se află un sistem filozofic şi estetic integral, în care se împletesc gîndirea umanistă şi înţelepciunea populară, izvorîtă din cunoaşterea profundă a realităţii. În cadrul doctrinei clasiciste, Molière ocupă un loc aparte: deşi respectă, în linii generale, principiile de bază ale esteticii clasiciste, nu arareori se şi abate de la canoanele şi regulile preconizate de aceasta, „marea regulă a tuturor regulilor" fiind pentru el „arta de a plăcea". Aprecierea publicului era pentru Molière suprema preţuire: *„Publicul este judecătorul absolut al acestui fel de lucrări"*. În arta sa, dramaturgul francez porneşte de la bunul simţ, care caracterizează toate părţile componente ale comediei.

Doctrina literară a lui Molière se axează pe respectarea principiului clasicist al imitării naturii, a naturii umane în toată diversitatea sa. Comedia se naşte, după părerea lui, din studierea vieţii şi a caracterelor; dramaturgul trebuie să pătrundă adînc în ridicolul din oameni, să zugrăvească moravurile timpului, să prezinte în mod artistic adevăruri ce ar stîrni rîsul. Pentru Molière menirea comediei este îndreptarea viciilor omeneşti: *„Datoria comediei fiind cea de a îndrepta oamenii înveselindu-i, eu am crezut că în meseria mea n-aveam altceva mai bun de făcut decît să atac, prin tablouri ridicole, viciile secolului meu"*.

Molière demască moravurile şi plăgile sociale, în primul rînd pe cele ale nobilimii şi burgheziei. De aceea, în majoritatea cazurilor satira lui este îndreptată împotriva degradării morale a claselor avute,

simpatiile autorului fiind de partea oamenilor simpli. Criticînd relele din societate, Molière pledează pentru o morală umanistă. Omul trebuie să urmeze legile naturii şi să dea ascultare înclinaţiilor sale fireşti, dar să se afle sub controlul raţiunii şi, în acelaşi timp, să ţină cont şi de interesele celorlalţi.

Molière a abordat un şir de probleme arzătoare pentru timpul său, unele păstrîndu-şi actualitatea şi astăzi. Autorul critică concepţiile vechi, patriarhale privind relaţiile de familie, opunîndu-le altele noi, bazate pe raţiune şi pe respectarea înclinaţiilor fireşti ale omului (*Şcoala bărbaţilor, Şcoala femeilor)*, demască ipocrizia (*Tartuffe*), atacă imoralitatea aristocraţilor (*Don Juan*), satirizează parvenitismul (*Burghezul gentilom*) şi zgîrcenia (*Avarul*) etc. Printre comediile lui Molière se disting comediile de intrigă, cu subiect de farsă, într-un act sau în trei acte, scrise în proză, şi comediile de caractere, în cinci acte, scrise preponderent în versuri. Există şi variante mixte. Molière a creat o mare varietate de caractere comice, evidenţiind o trăsătură dominantă a acestora: parvenitul, mincinosul, avarul, ipocritul, îngîmfatul, lăudărosul etc. Astfel, concepţia clasicistă despre om a determinat şi principiul tipizării în comediile lui Molière, evidenţierea unei trăsături dominante, ce redă esenţa generală a caracterului, contribuind şi la adîncirea analizei psihologice.

Avarul este una dintre cele mai reuşite comedii moliereşti. Cei mai buni actori din lume au jucat rolul personajului principal, al bătrînului zgîrcit Harpagon, pe care l-a interpretat pentru prima dată însuşi Molière. Subiectul este preluat din Antichitate (*Aulularia* lui Plaut), dar în realizarea lui se simte şi valorificarea experienţei farselor populare şi a *commediei dell'arte*. Harpagon este un zgîrcit fără pereche. Are doi copii: o fiică, Elise, şi un fecior, Cléante. Harpagon vrea s-o căsătorească pe Elise cu Anselme, un om mult mai în vîrstă decît ea, numai pentru că acesta consimte să o ia fără zestre. Pe Cléante doreşte să-l însoare cu o văduvă bogată pentru a nu-i da partea de moştenire. Însuşi Harpagon are de gînd să se căsătorească cu Marianne, o fată tînără, dar săracă, pe care o iubeşte Cléante. Toate personajele se grupează în jurul lui Harpagon, despre care sluga lui, La Flèche, spune: *„Domnul Harpagon este omul dintre toţi oamenii cel mai lipsit de omenie, iar dintre toţi muritorii muritorul cel mai calic, cel mai zgîrcit şi cărpănos. Nu există serviciu ce l-ar face din recunoştinţă să-şi dezlege punga. Laudă, stimă, bunăvoinţă şi prietenie în cuvinte – cît îţi pofteşte inima, dar cînd vine vorba de bani, pune-ţi pofta-n cui. Nu există nimic mai sterp şi mai pustiu decît politeţea şi bunăvoinţa lui. Urăşte într-atît cuvîntul „dau" încît niciodată nu spune „îţi dau", ci „îţi împrumut"*.

Pe parcursul celor cinci acte avariţia lui Harpagon este prezentată sub cele mai diverse forme. El este suspicios, nu are încredere în nimeni, vede în oricine un potenţial tîlhar. Suspiciunea sa ajunge la absurd: *„N-ai şterpelit nimic?"* îşi întreabă sluga. *„Arată-mi mîinile!" „Arată-mi-le şi pe celelalte!"* Harpagon ştie că este zgîrcit, dar nu vrea să recunoască acest viciu nici atunci cînd i se spune acest lucru în faţă, ca în scena cînd Jacques, bucătarul şi vizitiul său, îi spune ce crede lumea despre el. Cînd dispare caseta cu bani, Harpagon este în culmea disperării, personajul căpătînd proporţii caricatureşti. În final, cînd se dezvăluie adevărul despre caseta furată, Harpagon este nevoit să accepte ca tinerii să se căsătorească după îndemnul inimii, dar cu condiţia să i se întoarcă banii şi să i se coase un caftan nou pentru nuntă, fără a cheltui ceva.

Molière este un maestru neîntrecut al efectelor comice care stîrnesc rîsul. Comicul este generat de situaţiile neprevăzute şi ridicole în care nimeresc personajele. Dramaturgul foloseşte adesea procedeul *quiproquo*-ului, pentru a crea încurcături şi încîlceli, care apoi sînt clarificate. Pentru caracterizarea personajelor servesc felul lor de a vorbi, ticurile verbale, descrierea vestimentaţiei, monologurile unor personaje sau dialogurile lor referitoare la alte personaje.

Prin întreaga sa creaţie Molière se înscrie în secolul său, în clasicismul francez, chiar dacă uneori depăşeşte cadrul artistic strict clasicist în care i-a fost dat să creeze. Ca şi premergătorii săi, Plaut şi Shakespeare, Molière a fost actor, conducător de teatru şi autor dramatic. La fel ca ei, Molière a luptat toată viaţa pentru existenţă, a murit şi el sărac, dar a lăsat ca moştenire o bogăţie care nu se compară cu nici un tezaur.

Avarul

Actul IV, scena VII

HARPAGON (*strigînd încă din grădină, apare fără pălărie*): Hoţii! Hoţii! Prindeţi-i pe tîlhari şi asasini! Trăsnească-i Cel-de-Sus! Sînt pierdut, m-au ucis! Mi-au tăiat beregata! Mi-au furat banii. Cine m-a prădat? Încotro a fugit? Unde s-a ascuns? Unde să-l găsesc? Încotro să alerg după el? Ori nu trebuie să alerg nicăieri? Oare nu-i pe acolo? Ori poate pe-aici, pe-aproape? Cine-i el? Stai! (*se apucă de mînă*). Dă-mi înapoi banii, potlogarule! Ah, păi ăsta-s chiar eu însumi. Mi se întunecă minţile. Nu mai ştiu unde mă aflu şi ce-i cu mine. Vai, bănişorii mei, dragii mei, prietenii mei cei mai buni! Aţi fost furaţi de cineva. Mi-a fost furat sprijinul meu, liniştea mea, bucuria mea! Totul s-a sfîrşit pentru mine, nu mai am pentru ce trăi pe lume. Eu nu mai exist, mor, am murit, sînt îngropat. Oare chiar nimeni n-are să mă învie? Salvaţi-mă, daţi-mi bănişorii înapoi ori spuneţi-mi cine mi i-a furat? Cine? Ce-aţi spus? A, mi-a părut că cineva vorbeşte, dar nu-i nimeni. Oricine i-ar fi furat, a făcut-o, blestematul, cu foarte multă îndemînare. M-a urmărit şi a ales clipa cînd eu mă certam cu potlogarul meu de fiu! Plec! Mă duc să caut dreptate! Să-i cercetez şi să-i descos pe toţi slugi, slujnice, fiică, fiu. Chiar şi pe mine însumi. Ce-i asta? De ce e adunată aici atîta lume? Oare ce vorbesc ei acolo? Nu cumva despre hoţul care m-a prădat? Ce zgomot se aude acolo, sus? Poate că acolo e cel care m-a prădat? Fie-vă milă de mine şi dacă aţi aflat şi ştiţi ceva despre hoţ, spuneţi-mi unde-i el? Poate că se ascunde printre voi? De ce vă uitaţi la mine şi vă vine a rîde? A! Iată cum e treaba! Sînteţi toţi complicii lui. M-aţi prădat împreună cu el. Mai iute la comisariat, după poliţişti, judecători şi gîde! Toţi să fie duşi, torturaţi şi spînzuraţi. Iar dacă nu-mi găsesc banii, mă spînzur eu însumi.

Actul V, scena III

VALÈRE: Voia dumneavoastră, procedaţi cum vreţi, sînt gata să îndur orice din partea dumneavoastră. Dar vă rog să mă credeţi că toată vina este a mea şi că fiica dumneavoastră nu e deloc vinovată.

HARPAGON. Te cred. Ar fi fost foarte straniu dacă ţi-ar fi complice. Dar să ne întoarcem la cele ce vorbeam. Recunoaşte unde ai ascuns comoara.

VALÈRE: Nicăieri. E aici în casa dumitale.

HARPAGON (*aparte*): Scumpa şi draga mea casetă cu bani. (*Tare.*) Spune drept, chiar n-ai scos-o din casă?

VALÈRE: Nu, domnule.

HARPAGON. Dar n-ai îndrăznit cumva să… nu te-ai atins de ea?

VALÈRE: Să mă ating de ea? Ne jigniţi pe amîndoi cu bănuiala dumneavoastră. Sînt învăpăiat de o dragoste atît de pură şi respectuoasă, încît n-aş fi îndrăznit niciodată să mă ating de ea.

HARPAGON: Învăpăiat de dragoste pentru caseta mea?

VALÈRE: Mai curînd aş muri decît să-mi treacă prin minte asemenea gînduri criminale. E atît de cuminte şi de onestă.

HARPAGON: Cuminte şi onestă caseta mea cu bani?

VALÈRE: Unica mea dorinţă era să contemplez cu nesaţ chipul ei drag. Şi nici un gînd josnic n-a profanat dragostea ce mi-au inspirat ochii ei frumoşi.

HARPAGON: Ochi frumoşi ai casetei mele? Vorbeşti ca un îndrăgostit de iubita lui.

VALÈRE: Claude, slujnica dumneavoastră, ştie tot adevărul şi poate să confirme cele ce-am spus.

HARPAGON: Ce? Şi slujnica noastră este implicată în treaba asta?

VALÈRE: Da, domnule. De faţa ei ne-am jurat unul altuia credinţă. Convingîndu-se de bunele mele intenţii, Claude a convins-o să-mi dea jurămîntul ei şi să-l primească pe al meu.

HARPAGON (*aparte*): Hm… aiurează de frică să nu încapă la zdup. *(Lui Valère)* Spune-mi, de ce ai atras-o şi pe fiica mea în treaba asta?

VALÈRE: Păi vă spun, domnule, că numai cu mare greu şi doar datorită dragostei mele am izbutit să-i înving sfiala.

HARPAGON: Sfiala cui?

VALÈRE: Sfiala fiicei dumneavoastră. Abia ieri ea şi-a dat consimţămîntul să iscălească promisiunea de căsătorie.

HARPAGON: Promisiunea de căsătorie?

VALÈRE: Da, domnule, am semnat-o amîndoi.

HARPAGON: O, Doamne, încă o nenorocire pe capul meu!

(*Trad. de Pavel Starostin*)

„Măreția lui Molière nu constă numai în perfecțiunea operei sale, ci mai cu seamă în faptul că, scriind comedia modernă, este conştient de menirea pe care o are acest gen literar: comedia trebuie să fie „adevărată" sau, dacă nu, să dispară."
SORINA BERCESCU

Chestionar pentru lectură comentată

- Comentaţi monologul lui Harpagon din primul fragment din perspectiva dezvăluirii esenţei caracterului său.
- Evidenţiaţi în acest monolog îngroşarea caricaturală a trăsăturilor lui Harpagon şi explicaţi de ce autorul a recurs la acest procedeu.
- Caracterizaţi procedeul *quiproquo*-ului din actul V, scena III, aducînd exemple de confundare a lucrurilor şi de creare a încurcăturilor.

Momente ale receptării

Molière a fost receptat în spaţiul literar românesc la nivelul traducerilor, al interpretărilor critice şi al creaţiei originale. Printre cei mai cunoscuţi traducători în România din opera sa se numără Alexandru Kiriţescu, în Republica Moldova P. Starostin şi C. Condrea. Cele mai cunoscute puncte de vedere ale criticilor şi istoricilor noştri literari sînt expuse în lucrările despre teatrul universal, în special semnate de Ion Zamfirescu. Raporturile dramaturgiei române cu Molière au fost studiate şi de Charles Drouhet, în *Studii de literatură română şi comparată*. La nivelul creaţiei originale, ecouri sau reminiscenţe ale creaţiei lui Molière, de exemplu ale avarului, se regăsesc în opera lui V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, B. Delavrancea, I. Slavici, G. Călinescu ş.a.

Teorie literară

Quiproquo (termen împrumutat din franceză, provenit din latinescul *quid pro quod*, ceea ce înseamnă „ceva sau cineva drept altceva sau altcineva") se numeşte procedeul folosit în comedii, vodeviluri, farse, prin care se produce confundarea unui personaj sau lucru cu altul, generînd confuzii, încurcături, situaţii complexe şi stimulînd dezvoltarea acţiunii dramatice. Cunoscut încă din Antichitate (Plaut), procedeul a fost folosit pe larg în epoca Renaşterii (Shakespeare, Lope de Vega), în clasicism (Molière), dar şi mai tîrziu.

ILUMINISMUL

„Din punct de vedere literar, secolul 18 este un secol al romanului. Avînd gustul „demonstraţiei“, al „propagandei“, al „predilecţiei filozofice“, spiritul negator al luminilor a căutat modalităţi accesibile de argumentare, forme care să dea carnaţie ideilor. Pentru gînditorii veacului, „mai degrabă polemişti, decît filozofi“, romanul reprezintă posibilitatea de a vedea mecanismul lumii şi a-l expune cititorului. Eliberarea luminilor găseşte în proză şi, în special, în roman, libertatea de expresie. Necodificat, dispreţuit de artele poetice clasice, romanul avea dreptul de a surprinde orice în eternul său proteism.“

TUDOR OLTEANU

OBIECTIVE ŞI COMPETENŢE

La sfîrşitul studierii compartimentului

veţi cunoaşte:

- noţiunile de iluminism, sentimentalism, preromantism;
- factorii care au contribuit la constituirea şi dezvoltarea literaturii iluministe;
- limitele cronologice ale literaturii iluministe;
- noţiuni de teorie literară (genuri şi specii literare), în baza valorilor artistice iluministe;
- operele de referinţă ale literaturii din Secolul Luminilor;
- aspectele cele mai importante ale receptării literaturii iluministe în spaţiul literar românesc;

veţi fi capabili:

- să evidenţiaţi caracterul specific al literaturii iluministe;
- să caracterizaţi concepţia iluministă despre lume şi despre om, care stă la baza literaturii din această perioadă;
- să comentaţi unele opere reprezentative ale literaturii iluministe;
- să evidenţiaţi idei iluministe în operele studiate;
- să identificaţi în literatura română reminiscenţe ale iluminismului european;

veţi fi în stare:

- să vă exprimaţi punctul de vedere asupra unor opere iluministe;
- să promovaţi interesul pentru lectura unor valori literare autentice;
- să conştientizaţi necesitatea autocunoaşterii şi a punerii în valoare a propriei personalităţi, ca rezultat al receptării şi cunoaşterii literaturii iluministe;
- să valorificaţi ideile desprinse din studiul literaturii iluministe în viaţa cotidiană;
- să contribuiţi la cultivarea, în jurul vostru, a toleranţei, diversităţii şi a multiculturalismului.

LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI ILUMINISMUL

Repere istorice şi culturale

Secolul al XVIII-lea reprezintă o epocă de mari schimbări în viaţa popoarelor din Europa, cu repercusiuni importante şi pe alte continente, cunoscut în istoria omenirii ca Secolul Luminilor. Ieşind din cadrul strict cronologic, s-ar putea spune că Secolul Luminilor începe cu Revoluţia engleză din 1642–1649 şi se încheie cu Marea revoluţie franceză din 1789–1794. Secolul al XVIII-lea se caracterizează prin adîncirea crizei vechii societăţi feudale în toate sferele (economică, politică, ideologică) şi consolidarea noii societăţi capitaliste, în care burghezia joacă un rol din ce în ce mai mare. În aceste condiţii, apare iluminismul, care se manifestă în cele mai diverse sfere ale vieţii spirituale, determinînd dezvoltarea ştiinţelor şi a artelor. Iluminismul a fost o armă de luptă a burgheziei în ascensiune împotriva statului absolutist, împotriva bisericii şi a fanatismului, a dogmelor şi a prejudecăţilor sociale. Ideologia iluministă şi-a lăsat amprenta pe filozofie, sociologie, economia politică, pedagogie, pe diferitele doctrine politice şi etice, pe dezvoltarea ştiinţelor, literaturii, artelor, a întregii culturi din acea perioadă. Puncte de referinţă ale acestei mişcări pot fi considerate: gîndirea filozofică a lui Kant şi Condillac, ideile politice şi sociale ale lui Montesquieu şi Rousseau, teoriile economice ale fiziocraţilor francezi şi ale liberalismului lui Adam Smith, concepţiile pedagogice ale lui J. Locke şi J.H. Pestalozzi. Şi, nu în ultimul rînd, vestita *Enciclopedie*, în 35 de volume publicată în Franţa din 1751 pînă în 1772, devenită un adevărat simbol al mişcării iluministe din întreaga Europă.

„…Prin „Lumini“ se înţelege un curent folozofic ce are ca semn raţiunea umană, înţeleasă în funcţiunea ei esenţială de a lumina minţile întunecate de ignoranţă sau de prejudecăţi şi de a da astfel o viziune a lumii în care totul să se înlănţuiască în chip raţional, care să înlăture misterul, miracolul, credinţa oarbă.“

GUIDO DE RUGGIERO

Prin *iluminism* se înţelege o amplă mişcare culturală şi ideologică, ce a cuprins ţările europene în secolul al XVIII-lea, fenomenul fiind cunoscut şi ca *Secolul Luminilor*. Iluminismul, asemeni umanismului renascentist, nu este un curent literar, ci unul cultural şi ideologic. Literatura secolului al XVIII-lea este şi trebuie considerată iluministă, însă nu în sensul apartenenţei ei la un curent literar, ci la un curent cultural şi ideologic. Iluminismul, ca şi umanismul Renaşterii, se caracterizează printr-o concepţie filozofică, socială şi etică despre om şi despre lume, ce şi-a găsit expresia plenară în diverse sfere ale activităţii spirituale, inclusiv în literatura şi arta secolului al XVIII-lea, deoarece literatura era, în opinia iluminiştilor, un mijloc de reeducare a omului şi de schimbare a lumii, a societăţii omeneşti.

Reprezentînd, în esenţă, o mişcare ideologică şi culturală a burgheziei în ascensiune, fiind, în primul rînd, o ideologie, iluminismul a pregătit, de fapt, Revoluţia Franceză de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, care a răsturnat monarhia şi a deschis calea pentru revoluţiile burgheze din secolul următor. Promovînd cultul raţiunii, iluminiştii luptă împotriva absolutismului şi a scării lui de valori, împotriva fanatismului

NOTA BENE

În secolul al XVIII-lea s-a cultivat pe larg o literatură a călătoriilor, bazată pe comparaţia diferitor ţări şi moravuri, prin care nu doar s-a lărgit şi îmbogăţit orizontul cunoştinţelor cititorului, dar şi s-a pus începutul unei literaturi despre călătorii imaginate, prin care scriitorii puteau spune lucruri de care nu se vorbea fără anumite riscuri. Metoda, cunoscută încă din epoca Renaşterii, a luat amploare, dînd naştere unor opere în care realitatea dintr-o ţară era văzută şi prezentată de un străin, de cele mai multe ori în mod critic.

Teorie literară

Enciclopedia este un termen de origine greacă (*en-kiklo-paideia*, ceea ce înseamnă instruire în ciclu, ciclu educativ) prin care se înţelege o lucrare de proporţii diferite, în care este expus sistematic, în articole aranjate alfabetic, fie pe probleme sau materii, ansamblul de cunoştinţe omeneşti din toate domeniile.

AMINTIŢI-VĂ

Cum se numeşte cea mai importantă mişcare iluministă din cultura şi literatura română?

şi a dogmelor, pledînd pentru transformări radicale în societate. Ei credeau că pentru realizarea acestor schimbări fundamentale trebuie iluminate masele largi ale poporului, schimbată mentalitatea şi gîndirea oamenilor. În acest scop, iluminiştii avansează un întreg program de emancipare a poporului, de răspîndire a culturii prin învăţămînt şi lucrări de popularizare. Literatura şi arta secolului al XVIII-lea sînt pătrunse de acest patos iluminist, iau în dezbatere probleme dintre cele mai diverse (sociale, politice, filozofice, morale etc.) în scopul de a promova concepţiile iluministe. Astfel, *Enciclopedia franceză* avea un caracter iluminist, teatrul urmărea, de asemenea, scopuri iluministe. Toată literatura secolului al XVIII-lea are un conţinut mai mult sau mai puţin iluminist. Concepţiile filozofice, politice, sociale, pedagogice ş.a. ale iluminiştilor transpar atît din lucrările lor ştiinţifice şi publicistice, cît şi din operele lor literare. Literatura iluministă abordează într-un fel sau altul asemenea probleme şi concepţii ca „omul natural“ şi „omul social“, „contractul social“, „monarhul iluminat“, eliberarea spiritului de orice fel de prejudecăţi, conştientizarea necesităţii muncii şi a creaţiei utile oamenilor. Valoarea literaturii iluministe rezidă tocmai în acest registru tematologic, în încărcătura de idei iluministe pe care o are şi o promovează. Prin urmare, noţiunea de *literatură iluministă* indică doar problematica literaturii, strîns legată de concepţiile iluministe despre om şi lume (ca în cazul literaturii umaniste) sau apartenenţa acesteia la iluminism, ca epocă în istoria societăţii umane.

Problematica literaturii iluministe şi-a găsit expresia în opere aparţinînd mai multor curente literare din secolul al XVIII-lea: *clasicismul iluminist, realismul iluminist, sentimentalismul, preromantismul*.

Clasicismul iluminist. Deoarece clasicismul este, de fapt, un curent literar ce aparţine secolului al XVII-lea, cel din secolul al XVIII-lea se numeşte şi *clasicism iluminist*. Uneori, în unele literaturi naţionale, clasicismul din secolul al XVIII-lea se mai numeşte *neoclasicism*. În literatura germană a existat aşa-numitul *clasicism de la Weimar*, caracteristic pentru o întreagă perioadă din creaţia lui Schiller şi Goethe. Cu toate acestea, la baza diferitelor variante ale clasicismului din secolul al XVIII-lea se află unele principii estetice comune, care se revendică, parţial, din teoria clasicismului francez din secolul al XVII-lea. Este vorba, de exemplu, de imitarea anticilor sau cultul pentru valorile clasice antice, de cultul raţiunii, precum şi de alte norme şi reguli clasiciste. Autoritatea lui Boileau şi a modelelor clasiciste create de Corneille şi Racine rămîne un punct de referinţă şi pentru clasiciştii din secolul al XVIII-lea, mai ales în domeniul formei, însă conţinutul operelor se schimbă sub influenţa ideologiei iluministe. Aceasta nu înseamnă că în secolul al XVIII-lea clasiciştii iluminişti preiau în mod mecanic formele clasiciste caracteristice literaturii secolului al XVII-lea. Astfel, cultul raţiunii din teoria clasicismului rămînea atrăgător şi pentru iluminişti, deşi atunci cînd evidenţiază rolul raţiunii şi îi îndeamnă pe poeţi să fie prieteni cu raţiunea – pentru că numai raţiunii i se datorează frumuseţea versurilor – Boileau pune în această afirmaţie un sens oarecum

diferit de cel înţeles de iluminişti. În secolul al XVII-lea raţiunea însemna ordine şi disciplină. În secolul al XVIII-lea raţiunea înseamnă de acum revoltă şi respingere.

Pornind de la înţelegerea misiunii educative a artei, a teatrului, clasiciştii din secolul al XVIII-lea, ca şi toţi iluminiştii, intensifică aspectul propagandistic şi publicistic al operelor pe care le creează, transformînd adesea eroii în purtători de idei ai autorului, preocupat ca mesajul, gîndurile sale să ajungă cît mai direct la spectatori. În procesul asimilării problematicii iluministe, clasicismul iluminist din mai multe literaturi, orientat iniţial spre modelul francez din secolul al XVII-lea, începe să capete şi unele trăsături naţionale.

Realismul iluminist. Literatura iluministă reprezintă o etapă nouă în dezvoltarea realismului, în sensul modern al cuvîntului. Prima etapă în evoluţia realismului în literatura universală a constituit-o realismul Renaşterii sau realismul renascentist. După Secolul Luminilor a urmat realismul clasic din secolul al XIX-lea, cu prelungiri modificate în variantele realismului secolului al XX-lea. Pornind de la aceasta, pentru realismul secolului al XVIII-lea s-a propus denumirea de *realism iluminist* – reprezentanţii lui au fost promotori ai ideilor iluministe, luptători aprigi împotriva vechii societăţi feudale. Principiile estetice ale clasicismului nu-i mai satisfăceau pe mulţi dintre scriitorii iluminişti, chiar dacă unii rămîneau încă tributari esteticii clasiciste. Sarcinile iluminiştilor le impuneau alte principii artistice, orientate spre zugrăvirea veridică şi critică a vieţii sociale contemporane, a moravurilor şi a omului acestei societăţi. Realismul iluminist respinge ierarhia clasicistă a genurilor literare. Romanul, ignorat de poetica clasicismului, devine o specie literară preferată, ce permite zugrăvirea amplă şi critică a societăţii contemporane. Sînt cultivate diferite tipuri de roman: romanul de aventuri, romanul epistolar, romanul picaresc, *Bildungsroman*-ul (romanul devenirii, creşterii şi formării unei personalităţi, numit şi roman de educaţie) etc. Realiştii iluminişti înţeleg altfel principiul clasicist al „imitării naturii“, literatura zugrăvind cele mai largi şi diverse aspecte ale vieţii, inclusiv ale oamenilor de rînd. Romanul realist iluminist a fost cultivat îndeosebi în literatura engleză din secolul al XVIII-lea (Defoe, Swift, Fielding ş.a.). Realiştii iluminişti critică fenomenele sociale antiumane, influenţa lor nefastă asupra omului, afirmă încrederea în omul raţional şi „natural“, capabil să triumfe asupra răului social.

Pentru realismul iluminist sînt caracteristice un şir de trăsături: zugrăvirea veridică a realităţii sub semnul criticii orînduirii existente şi al promovării iluziilor în privinţa instaurării unei lumi drepte şi armonioase, adică unitatea principiilor de negare şi afirmare, din care rezultă optimismul iluminist; democratizarea literaturii prin interesul pentru viaţa oamenilor din „starea a treia“; pătrunderea satirei în majoritatea genurilor şi a speciilor literare; încrederea în posibilităţile de afirmare ale personalităţii umane, în primul rînd prin muncă creatoare pentru binele umanităţii; caracterul specific al raportului „om–mediu“ şi al istorismului iluminist; predilecţia pentru genul epic (roman, povestire) şi dramatic (drama burgheză, comedia).

Sentimentalismul. Printre curentele literare din Secolul Luminilor sentimentalismul apare ca un fenomen literar nou, spre deosebire de clasicismul iluminist şi de realismul iluminist, dar, în acelaşi timp, şi ca un fenomen de tranziţie de la clasicism la romantism. Sentimentalismul apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, perioadă marcată de adîncirea crizei orînduirii feudale şi de intensificarea noilor relaţii capitaliste, îndeosebi în Anglia, unde pînă şi progresul burghez şi-a dezvăluit esenţa antiumană mai înainte decît în alte ţări europene. De aceea, se consideră că sentimentalismul a luat naştere în Anglia, căpătînd apoi amploare în toată literatura europeană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Cultul raţiunii, propriu iluminiştilor, care credeau în transformarea societăţii umane pe cale raţională, exercitînd o influenţă benefică asupra minţilor oamenilor prin toate mijloacele la îndemînă (ştiinţă, artă, şcoală etc.), nu s-a dovedit funcţional. Deoarece timpul trecea

şi schimbări radicale nu interveneau în viaţa societăţii, o parte dintre iluminişti încep să-şi piardă optimismul iniţial şi încrederea în puterea raţiunii. Ei adoptă o atitudine sceptică faţă de raţiune şi îşi îndreaptă eforturile spre alte posibilităţi de reeducare a omului şi de schimbare a lumii. Aceşti iluminişti îşi îndreaptă privirile spre omul simplu, care trăieşte după legile inimii şi ale firii sale, care îşi păstrează, astfel, puritatea fizică şi morală şi nu se supune influenţei nefaste a societăţii cuprinse tot mai mult de degradare. În locul cultului raţiunii, apare tot mai evident interesul pentru universul sentimentelor omeneşti. Pe de altă parte, sentimentalismul deschide noi perspective pentru dezvăluirea şi reprezentarea în literatură a fiinţei umane, privită ca individualitate irepetabilă, prin aceasta pregătindu-se terenul pentru romantism. Ideea iluministă despre valoarea fiinţei umane, indiferent de apartenenţa ei socială, capătă la sentimentalişti o mare amploare, constituind laitmotivul celor mai multe dintre operele literaturii sentimentaliste. Egalînd la nivelul sentimentelor pe un ţăran şi pe un aristocrat, iar uneori dîndu-i prioritate primului, ca în cazul lui J.-J. Rousseau, sentimentaliştii contribuiau la emanciparea personalităţii umane şi la educarea respectului faţă de demnitatea acesteia. Sentimentalismul continua democratizarea literaturii, iniţiată de iluminişti, lărgea posibilităţile creaţiei artistice în raport cu limitarea tematică proprie clasicismului. Se pune accentul pe dezvăluirea lumii sufleteşti a omului, inclusiv a omului simplu, contribuind la exprimarea liberă a atitudinii personale faţă de lumea din jur, ceea ce lărgea posibilităţile de zugrăvire a universului sentimental, inclusiv prin utilizarea umorului şi chiar a satirei. Sentimentalismul nu pregătea doar terenul pentru apariţia preromantismului, ci şi contribuia, prin inovaţiile sale, la îmbogăţirea realismului iluminist, în care se tindea spre o armonizare a raţiunii şi sentimentului.

Preromantismul. În evoluţia literaturii universale se spune, de obicei, că romantismul a înlocuit clasicismul, dar această trecere de la clasicism la romantism nu s-a produs brusc, ea a fost pregătită atît de sentimentalism, cît şi de preromantism. Relaţia *sentimentalism-romantism* prin faza *preromantismului* are o importanţă deosebită în istoria literaturii. Deşi nu se face întotdeauna o delimitare clară între sentimentalism şi preromantism, uneori ambele noţiuni confundîndu-se, este vorba, totuşi, de fenomene literare diferite, deşi între ele există asemănări şi influenţe reciproce. Sentimentalismul este un curent literar aparţinînd iluminismului, pe cînd preromantismul este, mai curînd, o expresie a crizei ideilor iluministe, dacă nu chiar renunţarea la ele. Preromantismul este un curent literar de tranziţie, este începutul noului sistem artistic al romantismului prin abandonarea cultului raţiunii şi afirmarea puternică a sentimentului individual, a lirismului, a intuiţiei şi a imaginaţiei, prin interesul pentru pitoresc, misterios, medieval, prin respingerea principiilor şi a regulilor clasiciste şi cultivarea folclorului, a valorilor naţionale în general. Trăsăturile preromantismului sînt, de fapt, cele ale romantismului în faza sa iniţială de constituire. În secolul al XVIII-lea a mai existat un curent sau un stil artistic, numit *rococó* ce s-a manifestat mai mult în artele plastice şi în arhitectură, şi mai puţin în literatură.

În privinţa literaturii române, unde succesiunea curentelor nu s-a produs exact ca în literaturile Occidentului, situaţia e puţin diferită, o caracteristică primordială a curentelor din literatura română fiind „impuritatea“ lor. Astfel, romantismul în literatura română conţine elemente de clasicism, de sentimentalism şi, desigur, de preromantism, dar fenomenul preromantic în literatura noastră de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea nu s-a constituit într-un adevărat curent preromantic autohton.

LITERATURA ILUMINISMULUI ÎN ANGLIA

Repere istorice şi culturale

După revoluţia burgheză din secolul al XVII-lea şi după aşa-numita „revoluţie glorioasă“ din 1688–1689, în urma compromisului dintre nobilimea funciară şi burghezie, rolul monarhiei este limitat, iar lupta pentru puterea politică în Parlamentul ţării a condus la crearea celor două partide: torii şi vigii. În economie, are loc revoluţia industrială, Anglia transformîndu-se dintr-o ţară agrară în una industrială. Anglia îşi lărgeşte posesiunile coloniale, se consolidează imperiul britanic, inclusiv prin războaie coloniale. Din 1707, după alipirea Scoţiei, Anglia începe să se numească oficial Marea Britanie. Pe parcursul secolului al XVIII-lea rivalitatea cu Franţa a devenit cauza mai multor războaie şi conflicte: războiul pentru succesiunea spaniolă (1701–1713), prin Tratatul de pace de la Utrecht Franţa fiind obligată să-i cedeze Angliei o parte din Canada, iar Spania, Gibraltarul. În a doua jumătate a secolului are loc Războiul de Şapte Ani (1756–1763), cînd Anglia distruge flota franceză, francezii fiind strîmtoraţi şi în America de Nord, iar englezii lărgindu-şi posesiunile în India. La sfîrşitul secolului au loc luptele coloniilor nord-americane pentru independenţă, ceea ce slăbeşte prezenţa Angliei în Lumea Nouă. Reacţia guvernului Marii Britanii faţă de revoluţia franceză este negativă, organizîndu-se o coaliţie europeană împotriva Republicii Franceze. Baza filozofică a iluminismului englez a fost contradictorie, fiind reprezentată de Locke, Hobbes, Shaftesbury, Mandeville, care împărtăşeau diferite puncte de vedere despre om şi societate. În literatura engleză din Secolul Luminilor continuă să se dezvolte clasicismul, numit şi neoclasicism, se constituie realismul iluminist, iar în a doua jumătate a secolului apar sentimentalismul şi preromantismul.

„Robinson Crusoe este, într-un sens, povestea premăririi virtuţilor burgheze ale individualismului şi firii întreprinzătoare. Dar, într-un alt sens, mult mai important, el celebrează necesitatea existenţei sociale şi lupta umanităţii de a stăpîni natura prin muncă.“
ARNOLD KETTLE

Literatura iluminismului poate fi împărţită în Anglia în trei perioade. Prima perioadă, numită a iluminismului timpuriu, este cuprinsă între „glorioasa“ revoluţie de la 1688 şi anii ’30 ai secolului al XVIII-lea. Curentul literar dominant este clasicismul iluminist sau, cum i se mai spune, neoclasicismul, ilustrat de creaţia lui Alexander Pope (1688–1744). Tot acum începe să se dezvolte şi realismul iluminist. În creaţia realiştilor iluminişti se impune specia romanului.

Daniel Defoe (1660–1731) inaugurează istoria romanului englez iluminist cu o nouă specie literară – romanul de aventuri. Aceasta l-a îndreptăţit să deţină titlul de „părinte al romanului englez“, ca autor al celebrului *Robinson Crusoe*. Romanul lui Defoe se întemeiază pe un fapt real, peripeţiile marinarului Alexander Selkirk, care a rămas izolat pe o insulă, unde a trăit mai mulţi ani. Sub pana lui Defoe, această istorie se transformă într-un captivant roman, în care autorul exprimă

NOTA BENE

De la numele personajului Robinson s-au format cuvintele *a robinsona*, care înseamnă a se refugia în natură, a se izola, şi *robinsonadă*, povestire despre naufragiaţi pierduţi sau fantezie în care individul se refugiază şi trăieşte în afara societăţii omeneşti.



Jonathan Swift s-a născut la 30 noiembrie 1667 la Dublin, în Irlanda, din părinţi de obîrşie engleză. Tatăl a murit înaintea naşterii fiului, viitorul scriitor rămînînd în grija unei mame nevoiaşe şi a unui unchi înstărit. A studiat la Colegiul Trinity din Dublin, apoi şi-a luat licenţa la Oxford, mai tîrziu – doctoratul în teologie, la Dublin. Dar nici teologia, nici cariera de preot nu-l atrăgeau. La Londra a intrat în serviciul lordului Temple, ocupîndu-se de corespondenţa de afaceri a acestuia. Aici a cunoscut-o pe Hester Johnson (sau Stella, cum îi va spune într-un jurnal dedicat ei), care i-a devenit ulterior soţie. Pe Swift nu-l aranja funcţia de secretar al lordului Temple, care l-ar fi putut avansa, dar nu a făcut-o, de aceea Swift îl părăseşte. Încearcă să se întoarcă la cariera bisericească, este hirotonisit în 1694 şi numit preot la o parohie. La rugămintea lui Temple care, între timp, se îmbolnăvise, se întoarce în casa acestuia ca să-l îngrijească şi rămîne aici pînă la moartea protectorului său, apoi se întoarce în Irlanda, unde este numit din nou preot. Se angajează în viaţa politică şi religioasă a Irlandei şi Angliei, cîştigîndu-şi faima unui strălucit polemist şi politician înverşunat, apărător al drepturilor legitime ale poporului

o concepţie iluministă despre om. Scriitorul elogiază omul „natural“ în relaţiile lui cu lumea din jur şi spiritul lui întreprinzător, munca ce îi permite să stăpînească natura şi să supravieţuiască pe insula pustie, pe care nimereşte după naufragiu. Prin acţiunile sale, Robinson parcă repetă etapele civilizatoare pe care le-a parcurs omenirea în istoria sa. Însă Robinson nu e numai întruchiparea unui om în general, el apare şi ca un reprezentant tipic al burgheziei, formarea lui ca om fiind determinată şi de mediul social în care a trăit pînă a ajunge pe insulă. El se foloseşte de o mulţime de lucruri aduse de pe corabie, prin care societatea omenească din care provine este mereu prezentă. În acest sens, sînt semnificative şi relaţiile lui cu sălbaticul Vineri şi educaţia acestuia. Naraţiunea de la persoana întîi, simplă şi captivantă, realismul descrierilor minuţioase ale modului de viaţă a eroului, curiozitatea cititorului care retrăieşte multe dintre bucuriile de neuitat ale copilăriei – toate au contribuit la popularitatea romanului printre diferite categorii de cititori.

Realismul iluminist englez se îmbogăţeşte cu noi trăsături prin opera lui Jonathan Swift – unul dintre cei mai mari scriitori satirici din literatura universală.

Jonathan Swift (1667–1745) este un scriitor satiric, prin excelenţă, întreaga-i creaţie fiind sub semnul legilor satirei. În opinia lui H.Taine, Swift este „inventatorul ironiei“, mînuitorul acestei arme de atac şi apărare, exprimate întotdeauna prin „cuvîntul potrivit la locul potrivit“, definiţie pe care a dat-o el însuşi stilului „adevărat“ şi pe care a respectat-o, fără abateri, în creaţia sa. La începutul activităţii literare este adeptul clasicismului iluminist, imitînd autorii antici în poezia sa timpurie şi apărîndu-i în faimoasa „ceartă dintre antici şi moderni“ (*Bătălia cărţilor*). Treptat, îndeosebi în perioada „londoneză“ (1699–1714), atitudinea lui Swift faţă de realităţile societăţii contemporane engleze devine mai critică, în satira sa politică apar accente mai vehemente, ceea ce contribuie la conturarea tendinţelor realiste. În ultima perioada („irlandeză“) a creaţiei sale satira swiftiană capătă evidente accente antiburgheze, îndeosebi în *Călătoriile lui Gulliver*.

Cartea *Călătoriile lui Gulliver* este alcătuită din patru părţi, fiecare povestind o călătorie a chirurgului Lemuel Gulliver. În prima parte, este descrisă călătoria lui Gulliver în ţara piticilor, numită Lilliput, unde este făcut prizonier şi dus în capitală. Aici îi uimeşte pe lilliputani prin dimensiunea sa („Omul-munte“), distrînd împăratul şi curtea acestuia. Pus în libertate datorită purtării bune, Gulliver învaţă limba şi obiceiurile lilliputanilor, îşi însuşeşte organizarea lor statală şi politică, află că partidele politice se deosebesc doar prin înălţimea tocurilor de la pantofi, unii purtînd tocuri înalte, alţii tocuri joase. Avansarea în posturi depinde nu de merite, ci de capacităţile acrobatice. Conflictele cu insula vecină Blefuscu îşi au rădăcinile într-o dispută mai veche asupra felului cum trebuie spart un ou: de la capătul lat sau de la cel ascuţit. Atras în luptă, Gulliver distruge flota inamicului, fiind acoperit de onoruri, dar simţind că viaţa îi este pusă în primejdie, părăseşte ţara lilliputanilor, refugiindu-se pe insula Blefuscu, de unde reuşeşte să ajungă cu barca la o corabie ce îl aduce în patrie.

Cartea a doua povesteşte despre călătoria în Brobdingnag, ţara uriaşilor. Aici totul este inversat în comparaţie cu prima carte, Gulliver fiind piticul care se teme de fiece insectă ca de un monstru. Lăsat în grija fiicei unui fermier, apoi adus în capitala ţării, unde îi amuză pe rege şi pe curteni, cunoscîndu-le obiceiurile, în cele din urmă Gulliver, transportat într-o cutie-colivie, este înhăţat de un vultur uriaş, ce îl scapă în mare. Luat de o corabie, eroul ajunge acasă, dar trăieşte şocul schimbării dimensiunilor lucrurilor, crezînd că a nimerit din nou în ţara piticilor.

Cartea a treia relatează călătoria protagonistului în insula zburătoare Laputa şi pe continentul vecin, a cărui capitală este Lagado. Gulliver îi cunoaşte pe învăţaţii de aici şi află despre elaborările şi speculaţiile lor ştiinţifice, care par nişte halucinaţii. Astfel, de mai mulţi ani se încearcă extragerea razelor solare din castraveţi, construirea caselor începînd cu acoperişul, transformarea excrementelor omeneşti în hrana din care au provenit şi alte lucruri fantasmagorice. Vizitînd insula vrăjitorilor şi a magicienilor, eroul află cum se ajunge la nemurire, dar îl înspăimîntă ideea unei veşnice bătrîneţi şi printr-o scrisoare de recomandare din partea regelui ajunge în Japonia, iar de acolo – în Anglia.

În ultima carte Swift descrie călătoria lui Gulliver în ţara cailor înţelepţi, numiţi huyohnhnmi, care guvernează insula, iar oamenii sînt prezentaţi ca nişte bestii dezgustătoare, ca nişte dobitoace lipsite de raţiune, scufundaţi în mizerie şi numiţi yahoo. Cînd află că şi el este asemuit oamenilor-yahoo, Gulliver părăseşte insula, întorcîndu-se în Anglia, dar este scîrbit de ceea ce reprezintă oamenii-yahoo şi visează să-şi petreacă restul zilelor undeva pe o insulă asemănătoare celei a cailor înţelepţi.

În literatura iluminismului englez a fost cultivat pe larg, fiind foarte la modă, romanul de aventuri şi de călătorii. Pretextul cărţii lui Swift este, de asemenea, al unui roman de aventuri, dar scriitorul încearcă, de fapt, să realizeze, sub aparenţe fantastice şi exotice, o satiră la adresa societăţii engleze contemporane. Dar această satiră este îndreptată nu numai împotriva realităţilor engleze din vremea scriitorului, ci şi împotriva obiceiurilor şi instituţiilor europene, în general. Arma de atac şi de apărare a lui Swift este ironia, sub cele mai diverse forme.

Într-un anumit sens, cartea *Călătoriile lui Gulliver* poate fi considerată şi un roman-pamflet. Aspectul pamfletar este determinat de caracterul publicistic şi, într-un fel, tendenţios al operei, de aluziile directe sau indirecte la adresa realităţilor concrete ale timpului său. Această creaţie are şi trăsăturile unui roman, în care cele patru părţi sînt legate printr-un singur erou principal, care nu se identifică, însă, cu naratorul. Autorul are o excepţională capacitate imaginativă, creînd o lume fantastică şi, totodată, veridică. *Călătoriile lui Gulliver* reprezintă o primă fază în constituirea romanului iluminist englez, căpătînd trăsăturile unui roman satiric, politic şi filozofic.

Swift este un maestru al satirei şi al discursului literar ironic. Prezentînd un tablou satiric al lumii, pătruns de o ironie amară, scriitorul recunoaşte, de fapt, relativitatea tuturor valorilor venerate de contemporanii săi. Prin prisma ironiei trebuie înţeles şi finalul romanului, atitudinea autorului faţă de eroul său, faţă de caii înţelepţi, faţă de oamenii-yahoo şi faţă de umanitate, în general. Swift a continuat cele

irlandez. În 1713, devine decanul catedralei Sf. Patrick din Dublin, iar în 1714 întemeiază, împreună cu A. Pope, faimosul club „Scriblerus". În ultimii ani de viaţă suferă de o boală (maladia lui Meniere), care îl va slăbi fizic şi intelectual. Moare în 1745 şi e îngropat, conform dorinţei sale lăsate în testament, alături de Stella, în catedrala Sf. Patrick din Dublin. Printre operele care l-au consacrat se evidenţiază pamfletele *Povestea unui poloboc*, în care satirizează bigotismul şi intoleranţa religioasă, *Bătălia cărţilor*, axată pe cunoscuta dispută dintre antici şi moderni, *Scrisorile postăvarului*, îndreptate împotriva politicii coloniale a Angliei, *Jurnal pentru Stella*, o impresionantă cronică a vieţii sale intime şi sociale, pamfletul *Modestă propunere* ş.a. Însă capodopera scriitorului, care s-a bucurat de un succes enorm de la început, este cartea *Călătoriile lui Gulliver*, publicată în 1726.

mai bune tradiţii ale ironiei satirice de pînă la el (Lucian, Erasm, Rabelais), deschizînd noi perspective pentru alte generaţii de satirici. Iluministul francez Voltaire, cu care Swift are mai multe puncte de tangenţă, l-a numit „un Rabelais englez“.

Călătoriile lui Lemuel Gulliver în mai multe ţări ale lumii

Într-o dimineaţă, cam la vreo două săptămîni după ce-mi redobîndisem libertatea, Reldresal, primul secretar pentru afaceri private (aşa-l numeau ei), veni la mine, însoţit numai de un servitor. El porunci vizitiului să aştepte la o oarecare depărtare şi mă rugă să-i acord o audienţă de o oră, lucru la care am consimţit bucuros, atît din pricina rangului său şi a meritelor sale personale, cît şi a nenumăratelor servicii pe care mi le făcuse în legătură cu intervenţiile mele la curte. I-am spus că sînt gata să mă culc pe pămînt, ca să poată fi mai aproape de urechea mea; dar el preferă să-l ţin în mînă în timpul convorbirii, începu prin a mă felicita pentru faptul că-mi redobîndisem libertatea, arătîndu-mi totodată că avea şi el partea lui de merit în asta; totuşi, se grăbi să adauge că dacă n-ar fi fost actuala stare de lucruri de la curte, poate că nu aş fi căpătat-o atît de curînd. „Pentru că, spunea el, oricît de înfloritoare ar putea să pară în ochii străinilor starea în care ne aflăm, sîntem ameninţaţi de două urgii: pe de o parte, o cumplită dezbinare lăuntrică, pe de altă parte, primejdia de a fi cotropiţi de un duşman extraordinar de puternic. Cu privire la dezbinare, trebuie să ştii că de mai bine de şaptezeci de luni în ţara aceasta se războiesc două partide: *Tramecksan* şi *Slamecksan,* denumite astfel după tocurile înalte sau joase ale pantofilor lor, ceea ce, de altfel, le şi deosebeşte. Se pretinde că tocurile înalte se potrivesc mai bine cu vechea noastră constituţie; totuşi, oricum ar sta lucrurile, Maiestatea sa e hotărît să se folosească în conducerea treburilor obşteşti şi în toate slujbele ce depind de coroană numai de tocurile joase, după cum, fără îndoială, ţi-ai putut da seama, precum şi de faptul că tocurile Maiestăţii sale sînt mai joase cu cel puţin un drurr decît ale oricărui curtean (drurr e o unitate de măsură ce reprezintă cam a patrusprezecea parte dintr-o uncie). Duşmănia dintre aceste două partide merge pînă acolo încît nu mănîncă, nu beau şi nu vorbesc unii cu alţii. După socotelile noastre, *Tramecksan* sau tocurile înalte ne întrec la număr; dar puterea este cu totul de partea noastră. Ne temem că Alteţea sa moştenitorul tronului are o oarecare înclinaţie spre tocurile înalte; cel puţin pentru noi e limpede faptul că unul din tocurile lui e mai înalt decît celălalt, ceea ce îl face să şchioapete puţin cînd merge. Ei bine, în mijlocul acestor frămîntări interne, sîntem ameninţaţi să fim cotropiţi de cei din insula Blefuscu, a doua mare împărăţie a universului, aproape tot atît de puternică şi de mare ca aceea a Maiestăţii sale.

În legătură cu ceea ce te-am auzit afirmînd, cum că pe lume ar mai fi şi alte împărăţii şi state locuite de fiinţe omeneşti tot atît de mari ca dumneata, filozofii noştri se îndoiesc foarte şi presupun mai curînd că ai picat din lună sau dintr-o stea; pentru că e sigur că o sută de muritori de mărimea dumitale ar nimici în scurtă vreme toate fructele şi vitele de pe moşiile Maiestăţii sale; şi-apoi de şase mii de luni cronicile noastre nu pomenesc alte ţinuturi în afară de cele două mari împărăţii, Lilliput şi Blefuscu. Cele două mari împărăţii sînt de treizeci şi şase de luni încăierate, după cum voiam să-ţi spun, într-un război înverşunat. Iată care-i pricina: e lucru ştiut că odinioară, ouăle erau sparte la capătul mai turtit înainte de a fi mîncate; dar, pe cînd era copil, bunicul Maiestăţii sale, voind să mănînce un ou şi spărgîndu-l după vechiul obicei, s-a tăiat la deget; drept urmare, împăratul, tatăl său, a dat un edict, prin care poruncea tuturor supuşilor săi, sub ameninţarea cu pedepse cumplite, în caz de nesupunere, să spargă ouăle la capătul mai ascuţit. Într-atîta s-a înverşunat poporul împotriva acestei legi, încît, după cum ne spun istoricii, au izbucnit nu mai puţin de şase răscoale din această pricină; cu care prilej, un împărat şi-a pierdut viaţa, iar altul coroana. Aceste tulburări lăuntrice au fost

veşnic aţîţate de monarhii din Blefuscu, iar cînd erau înăbuşite, surghiuniţii căutau întotdeauna adăpost în împărăţia aceea. S-a făcut socoteala că, în total, unsprezece mii de oameni au preferat să moară decît să se supună şi să spargă ouăle la capătul ascuţit. Multe sute de tomuri groase au fost publicate în legătură cu această controversă, dar cărţile Capetelor-Turtite au fost de mult interzise şi, prin lege, ei nu mai pot deţine nici o slujbă…

(Trad de Leon D. Leviţchi)

Chestionar pentru lectură comentată

- Ce are în vedere Swift prin partidele *Tramecksan* şi *Slamecksan*?
- Identificaţi frazele prin care cititorul îşi dă seama că e vorba de ţara piticilor.
- Comentaţi fraza *„Ne temem că Alteţea sa moştenitorul tronului are o oarecare înclinaţie spre tocurile înalte; cel puţin pentru noi e limpede faptul că unul din tocurile lui e mai înalt decît celălalt, ceea ce îl face să şchioapete puţin cînd merge“.*
- Împotriva cui este îndreptată satira lui Swift din fragmentul de mai sus?
- Ce întruchipează ţara Lilliput şi ţara Blefuscu?

„Călătoriile lui Gulliver e o operă de mare forță intelectuală: nu dezlănțuirea unui mizantrop deziluzionat, ci opera complexă, concepută şi elaborată cu precizie, a unui scriitor cult şi experimentat, care, la apogeul forțelor sale, ne împărtăşeşte, prin călătoriile eroului înspre patru pămînturi imaginate cu precizie, părerile lui judicioase despre natura şi viața omului.“
KATHLEEN WILLIAMS

A doua perioadă a iluminismului englez cuprinde anii ’40–’50 şi se caracterizează prin difuzarea tot mai largă a ideilor iluministe în literatură, în care se afirmă realismul iluminist şi domină specia romanului. Cei mai importanţi scriitori englezi din această perioadă sînt S. Richardson, H. Fielding ş.a. Dacă Defoe şi Swift au cultivat romanul de aventuri sau de călătorie, **Samuel Richardson** (1689–1761) creează romanul psihologic de familie prin *Pamela*.

Cu **Henry Fielding** (1707–1754) începe perioada de maturitate a romanului realist iluminist englez. Fielding îmbină romanul picaresc de aventuri cu romanul psihologic de familie sau, cum spune el însuşi, „eposul drumului mare“ cu „eposul vieţii private“. În romanele sale cele mai cunoscute, *Joseph Andrews* şi *Tom Jones,* adevărate „epopei comice în proză“, după propria lui definiţie, scriitorul şi-a confirmat predilecţia pentru zugrăvirea realistă multilaterală a vieţii, pentru anvergura epică amplă a naraţiunii, exprimîndu-şi ideile umaniste ce îl apropie de titanii Renaşterii Shakespeare, Rabelais, Cervantes, pe ultimul considerîndu-l ca învăţător al său.

A treia perioadă a literaturii engleze din secolul al XVIII-lea, perioada iluminismului tardiv, cuprinde anii ’60–’80 şi se caracterizează prin afirmarea în literatură a sentimentalismului şi a preromantismului. Sentimentaliştii englezi erau mai moderaţi în abordarea problemelor sociale, crezînd în posibilităţile de reeducare morală a oamenilor în limitele societăţii existente. Un exemplu convingător este romanul lui **Oliver Goldsmith** (1728–1774) *Preotul din Wakefield*.

Un loc aparte printre sentimentaliştii englezi ocupă **Laurence Sterne** (1713–1768), autorul celor două celebre romane: *Viaţa şi opiniile d-lui Tristram Shandy* şi *O călătorie sentimentală prin Franţa şi Italia.* Ceea ce îl deosebeşte pe Sterne de ceilalţi romancieri este noua tehnică

„Sterne a demonstrat că existau în roman posibilități neexplorate. El a deschis noi orizonturi pentru umor. A creat un stil mai subtil şi o formă mai flexibilă decît oricare alta dinaintea sa… În locul formei există în aparență lipsa de formă, dar numai în aparență, deoarece el a fost stăpîn pe propriele-i improvizații.“
GEORGE SAMPSON

„Fielding se inspiră, de asemenea, din tradiția picarescă pentru a-şi pune eroii în mişcare, implicîndu-i într-o mare varietate de întîmplări în drumul lor pe la hanuri, prin alte locuri pe unde trec, oferind sentimentul de culoare şi varietate vieții din Anglia, în timp ce romanele lui Richardson îşi concentrează atenția mai mult asupra emoțiilor şi sensibilităților individuale, asupra conduitei unui grup mic de oameni."
DAVID DAICHES

romanescă a scriitorului, care nu descrie viaţa, aventurile sau istoria unor personaje, ca alţi romancieri englezi, ci „viaţa şi opiniile", prin aceasta deplasînd accentul de pe acţiune sau evenimente pe opiniile personajelor, ceea ce îi oferă autorului-narator posibilităţi nemărginite de a reflecta asupra celor mai diferite lucruri.

Sentimentalismul englez s-a manifestat şi în poezie, printre poeţii sentimentalişti englezi evidenţiindu-se **J. Thomson, E. Young, Th. Gray,** consideraţi, uneori, poeţi preromantici. Temele principale ale poeziei sentimentaliste sînt natura şi moartea, iar abordarea lor de către poeţii sentimentalişti englezi era dictată de dorinţa de a se depărta de roadele civilizaţiei burgheze. De aceea, liniştea în sînul naturii, în tihna cimitirului, departe de forfota urbană erau stări predilecte pentru eroul lor liric, scufundat în meditaţii melancolice şi filozofice pe marginea unor probleme ca sensul vieţii şi al morţii, ceea ce a dat naştere noţiunii de „poezia cimitirelor" sau „poezia sepulcrală", cum o numeşte G. Călinescu şi ai cărei creatori sînt consideraţi E. Young şi Th. Gray. *Elegia scrisă într-un cimitir de ţară* (1751), a lui Th. Gray – unul dintre cele mai elocvente modele de poezie sentimentalistă –, a avut o rezonanţă europeană, inclusiv la noi, prin versiunea lui Asachi. Referitor la poemul *Moartea lui Iisus* (1802) al lui Gheorghe Asachi, G. Călinescu spune că această celebră elegie „este chiar baza poemului asachian".

Preromantismul englez a apărut şi a coexistat cu sentimentalismul, poezia lui Thomson, Young, Gray este considerată şi sentimentalistă, şi preromantică. Mai corect ar fi să considerăm doar anumite creaţii ale acestor poeţi ca sentimentaliste, iar pe altele ca preromantice. Cu preromantismul se asociază, de obicei, şi creaţia poetului scoţian **Robert Burns** (1759–1796).

AMINTIŢI-VĂ

La cine dintre scriitorii noştri clasici întîlnim primul răsunet românesc al cunoscutei *Elegii scrise într-un cimitir de ţară* a lui Thomas Gray?

Momente ale receptării

Creaţia scriitorilor englezi din secolul al XVIII-lea a cunoscut o largă răspîndire în toate ţările europene. În spaţiul nostru cultural literatura iluminismului englez a fost receptată la început într-o măsură mai mică decît operele iluminiştilor francezi. De cea mai mare popularitate s-a bucurat poezia preromantică engleză, mai ales în preajma revoluţiei de la 1848, cînd tema mormintelor, de exemplu, avea să fie cultivată de poeţi ca V. Cârlova, Gr. Alexandrescu ş.a. Poeţii preromantici englezi au exercitat o simţită influenţă asupra acestora. Primele traduceri din poezia preromantică engleză au fost realizate prin intermediul altor limbi, deoarece limba engleză era mai puţin cunoscută la noi la începutul secolului al XIX-lea. Astfel, Lazăr Asachi îi traduce pe Young dintr-o versiune în limba rusă, S. Marcovici şi A. Mureşanu din versiuni franceze. Cunoscuta elegie a lui Gray a fost imitată de Gh. Asachi după o versiune rusă a lui Jukovski. Cu timpul, s-a tradus direct din engleză nu numai poezia preromantică, dar şi cele mai reprezentative opere ale lui Defoe, Swift, Fielding, Richardson, Sterne ş.a.

„Cel care a dat romanului sentimental forma de maximă amploare, care l-a legat de modalitatea epistolară şi l-a transformat într-un model adorat de Secolul Luminilor a fost Samuel Richardson."
TUDOR OLTEANU

LITERATURA ILUMINISMULUI ÎN FRANȚA

Repere istorice şi culturale

Franţa secolului al XVIII-lea se dezvoltă sub semnul crizei orînduirii feudal-absolutiste, care începuse încă în secolul al XVII-lea, mai ales după revocarea Edictului din Nantes (1685), ce a condus la noi persecuţii împotriva protestanţilor. Războiul pentru succesiunea spaniolă (1701–1714) dezvăluie definitiv caracterul reacţionar şi despotic al regimului lui Ludovic al XIV-lea. Moartea „regelui-soare" (1715) şi perioada Regenţei (1715–1724) nu schimbă situaţia din ţară, dimpotrivă, afişează viciile, desfrîul şi degradarea morală ale vîrfurilor societăţii franceze. Situaţia se agravează sub domniile lui Ludovic al XV-lea şi Ludovic al XVI-lea, culminînd cu revoluţia din 1789–1794, ce a lichidat vechea societate feudală, deschizînd calea noii societăţi burgheze. Prin activitatea iluminiştilor Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Franţa secolului al XVIII-lea a creat o epocă în istoria gîndirii filozofice, politice şi sociale. Cele mai importante valori ale culturii franceze din acest secol sînt pătrunse de ideile iluminismului (sculptura lui Falconet, muzica lui Gretry, picturile lui Greuze şi Chardin, teatrul lui Beaumarchais).

În evoluţia literaturii iluminismului francez pot fi evidenţiate două mari perioade. Prima perioadă se prelungeşte pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea, căreia îi este propriu un caracter moderat al ideilor promovate de scriitorii iluminişti, cu deosebire de Montesquieu şi Voltaire. A doua perioadă a iluminismului francez se prelungeşte pînă în ajunul revoluţiei de la 1789, caracterizîndu-se prin activitatea mult mai radicală a unor iluminişti precum au fost Diderot, Rousseau, Beaumarchais. În cadrul literaturii iluministe franceze se impun două curente literare: clasicismul iluminist şi realismul iluminist. Clasicismul se afirmă în genul liric şi în cel dramatic, iar realismul – în proză (romanul, povestirea).

Montesquieu (1689–1755) a fost un mare scriitor, dar şi un apreciat istoric, sociolog, jurist. *Scrisorile persane* (1721) reprezintă un roman filozofic scris în formă epistolară, prin care Montesquieu inaugurează o întreagă literatură de inspiraţie orientală, exercitînd o influenţă considerabilă asupra mai multor filozofi şi scriitori iluminişti francezi, dar şi asupra destinului romanului iluminist.

Voltaire (1694–1778) este unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai iluminismului francez, care se înfăţişează prin întreaga sa viaţă şi operă ca o figură tipică a epocii sale, numită şi „secolul lui Voltaire". Referindu-se la el, marele scriitor francez Victor Hugo a spus: „A fost mai mult decît un om, a fost un secol". Voltaire a fost o perso-

„Expunînd o viziune nouă asupra realităților sociale şi istorice, exprimînd, cu mult curaj, idei latente încă, dar deschizătoare de drumuri, înnoitoare, Enciclopedia a avut un ecou explicabil în întreaga Europă, ajungînd şi în bibliotecile cărturarilor români din acea vreme; fiecare dintre articolele acestui dicționar – „cea mai considerabilă şi cea mai reprezentativă" lucrare a acelei epoci – a fost scris pentru descătuşarea rațiunii umane."
SORINA BERCESCU



François-Marie Arouet, devenit celebru sub numele de **Voltaire,** s-a născut în 1694 la Paris, în familia unui notar. Rămas de mic fără mamă, este încredinţat unei rude ce îl duce să studieze la un colegiu iezuit, unde capătă o solidă pregătire intelectuală şi unde este coleg cu odraslele celor mai cunoscute familii aristocratice ale vremii, viitoare mari figuri ale politicii franceze din secolul al XVIII-lea. A frecventat salonul libertinilor din „Hôtel du Temple", un centru al liber-cugetătorilor din epocă, dar tatăl său, dorind să-l depărteze de libertini, îl trimite ca secretar al Ambasadorului francez la Haaga, unde are o scurtă aventură sentimentală, din a cărei cauză revine la Paris. Nedorind să practice jurisprudenţa, Voltaire începe să se dedice literaturii, scriind versuri, pamflete, poeme. Este întemniţat în Bastilia pentru scrisul său militant şi dispreţul faţă de nobili. Exilul pentru doi ani în Anglia s-a soldat cu vestitele *Scrisori despre Anglia* sau *Scrisori filozofice*, publicate în 1734 şi condamnate ca fiind periculoase, iar autorului interzicîndu-i-se să pună piciorul în Paris. Urmează o perioadă grea în relaţiile scriitorului cu curtea regală franceză şi o luptă pentru reprezentarea pe scenă a tragediilor sale. Scrie poeme, tragedii şi povestiri, numeroase

nalitate deosebită, posedînd cunoştinţe vaste şi enciclopedice. S-a afirmat ca un aprig luptător împotriva absolutismului şi a oricărei forme de fanatism, acordînd o mare încredere raţiunii umane şi progresului.

Voltaire a lăsat posterităţii o vastă operă filozofică, istorică şi literară. În creaţia sa artistică a abordat toate genurile şi speciile literare, considerînd că „toate genurile sînt bune, cu excepţia celui plictisitor". Operele scrise de Voltaire se încadrează în două curente literare: clasicismul iluminist şi realismul iluminist. Ca poet şi dramaturg, Voltaire este preponderent clasicist, ca prozator, se înscrie în realismul iluminist. Dar toate operele sînt străbătute de idei iluministe. Voltaire a folosit orice gen în care a scris pentru a-şi face cunoscute *ideile.* Poemul eroic *Henriada*, clasicist după formă, capătă evidente accente iluministe, fiind pătruns, în special, de concepţia iluministă despre monarhul iluminat. Acelaşi lucru se poate spune şi despre poemul *Fecioara din Orléans*, în care clasicismul se modifică radical prin utilizarea experienţei poemelor eroicomice renascentiste. O transformare şi mai pronunţată a clasicismului se observă în tragediile lui Voltaire, prin care autorul apare ca cel mai de seamă reprezentant al clasicismului iluminist francez. Păstrînd unele principii clasiciste, mai mult formale (preluarea subiectelor din Antichitate sau din Evul Mediu, conflictul dintre datorie şi sentiment, respectarea unui şir de reguli, deşi autorul încalcă mai multe dintre ele), Voltaire introduce în tragediile sale (*Oedipe, Brutus, Moartea lui Caesar, Zaïre, Alzire, Mahomet sau Fanatismul)* o nouă problematică iluministă, condamnînd samavolnicia, despotismul şi fanatismul religios. Pentru eroii lui Voltaire conflictul dintre datorie şi sentiment se rezolvă, ca şi în tragedia clasicistă din sec. al XVII-lea, în favoarea datoriei. Însă datoria este înţeleasă acum în spirit iluminist, eroii nu luptă pentru interesele monarhice, ci pentru cele republicane, nu mor în numele unei religii, ci luptă împotriva oricărei forme de fanatism religios, afirmînd dreptul omului la o viaţă demnă într-o lume bazată pe principii raţionale. Voltaire credea că teatrul şi tragedia trebuie să se transforme într-o *tribună,* de unde scriitorul să-şi poată exprima ideile. Dorindu-şi cel mai mult să fie dramaturg, Voltaire a încercat să-i egaleze pe Corneille şi Racine, pentru care a avut o admiraţie deosebită.

Povestirile filozofice se înscriu printre cele mai valoroase realizări literare ale lui Voltaire. Povestirea filozofică s-a constituit ca specie literară în Secolul Luminilor şi, la fel ca şi romanul filozofic, ilustrează sau verifică o teză filozofică. Dintre povestirile filozofice ale lui Voltaire (*Zadig, Micromegas, Naivul* ş.a.) cea mai importantă este *Candid sau Optimismul*.

Acţiunea povestirii începe în Westfalia, pentru că, publicînd-o, autorul a dat-o drept o traducere din opera unui scriitor german anonim. La castelul baronului Thunderten-Tronck trăieşte un tînăr pe nume Candid, care împărtăşeşte ideile preceptorului său, filozoful Pangloss. Acesta, ca şi filozoful Leibniz, susţine că totul merge bine în această lume care este mai bună decît toate lumile posibile. Candid se convinge, însă, de contrariu după ce se îndrăgosteşte de fiica baronului, Cunigunda, fiind izgonit de la castel. Contaminat de filozofia optimistă a lui Pangloss, Candid cutreieră o mulţime de ţări şi trece printr-un şir de nenorociri ce

contrazic teza despre lumea cea mai bună dintre toate lumile posibile. Însoţit mai întîi de Pangloss (care-i vesteşte uciderea baronului şi a baroanei şi înjunghierea Cunigundei), apoi de valetul Cacambo şi, în sfîrşit, de maniheistul Martin, care împărtăşeşte o concepţie despre lume diferită de cea a lui Pangloss, pesimistă, Candid vede peste tot pe unde călătoreşte în căutarea Cunigundei numai crime, nenorociri, cruzime, violenţă, dezastre, excese religioase etc., inclusiv în ţara utopică şi perfectă Eldorado, ţară bogată în aur (în spaniolă *el dorado* înseamnă „aurit, de aur“), despre care s-a presupus că ar fi existat cîndva în America de Sud. Lumea cea mai bună se dovedeşte a fi cea mai rea, plină de rău şi de victime, victimă devenind şi Candid. O victimă este şi Cunigunda, care nu moare înjunghiată, ci devine o marfă, fiind vîndută şi trecînd prin diferite încercări şi nenorociri. Chipul ei proaspăt şi frumos, pe care îl visează Candid căutînd-o, degradează fizic şi moral. Cînd, în sfîrşit, o găseşte, Cunigunda este cu totul alta, urîţită, şi nu-i mai satisface aspiraţia spre fericire. Plictisitoare devin şi nenumăratele discuţii cu Pangloss şi cu Martin despre lumea în care totul decurge cum nu se poate mai bine. Candid se căsătoreşte, totuşi, cu Cunigunda, stabilindu-se în Turcia, unde, prin muncă, dobîndeşte echilibru psihic şi scapă de plictiseală.

Povestirea lui Voltaire este o satiră a optimismului leibnizian, deoarece autorul are de la bun început o atitudine ironică faţă de teza lui Pangloss. Ca într-o autentică operă filozofică, prin aventurile lui Candid, Voltaire verifică, de fapt, teza iniţială, demonstrînd că viaţa contrazice această afirmaţie. După cum remarca Tudor Vianu, încercările prin care trece Candid „nu justifică deloc această deviză a optimismului, propagată, desigur, de profitorii vremii. Nenorocirile care-l urmăresc o infirmă în fiecare moment“. Pe de o parte, scriitorul zugrăveşte în mod realist diferite aspecte ale vieţii, demascînd violenţa, nedreptatea, despotismul, fanatismul, răul din societatea umană, recurgînd la fabulos, la convenţional, la grotesc: de exemplu, chinurile şi suferinţele personajelor sînt legate de mutilarea corpului uman: cineva este bătut, altcineva este violat, cuiva i se taie o fesă etc., dar toţi se vindecă uşor şi repede. Pe de altă parte, trecînd prin această lume, eroul se transformă şi îşi schimbă convingerile. Candid trece prin şcoala vieţii şi începe să pună la îndoială justeţea tezei lui Pangloss, căruia îi spune, în final, că, deşi vorbeşte bine, important este să refacem grădina. Adesea Voltaire nu dă un răspuns clar la o problemă, iar în această povestire parcă nu alege univoc între cele două concepţii despre lume. În schimb, atunci cînd, după multe încercări de tot felul, eroul său, Candid, se opreşte într-o mică grădină de pe malurile Bosforului, împreună cu cîţiva prieteni şi cu femeia iubită, pe care o căutase toată viaţa, el spune un adevăr ce conţine sensul existenţei umane: *„Să ne cultivăm grădina“*, motivul muncii pentru binele oamenilor fiind frecvent în operele scriitorilor iluminişti.

Însă îndemnul lui Voltaire la muncă nu trebuie înţeles numai în sens îngust şi direct de iniţiativă sau afacere burgheză utilitaristă, ci şi într-un sens mai larg, filozofic şi simbolic: eroul nu este adeptul unei vieţi plictisitoare şi trăite după sugestiile cuiva, ci al unei vieţi active, întemeiate pe propria experienţă, pe cunoaştere, pe iluminarea sa şi a celorlalţi. De aceea, finalul povestirii nu lasă urme de pesimism şi deznădejde, ci afirmă încrederea în forţa creatoare a omului.

lucrări cu caracter istoric, politic, filozofic şi estetic. S-a aflat timp de trei ani la curtea regelui Friedrich II al Prusiei, unde i s-a spulberat ideea despre „monarhul iluminat“. Întoarcerea în Franţa nu-i pregătea nimic bun, de aceea a preferat să se stabilească la Geneva, cumpărînd, în 1758, o proprietate la Ferney, unde va trăi ultimii douăzeci de ani, primind vizite şi bucurîndu-se de o faimă universală. La Paris s-a întors doar în anul 1778, fiind primit triumfal. Cîteva zile mai tîrziu s-a stins din viaţă. Biblioteca lui Voltaire a fost cumpărată de la moştenitorii săi de către Ecaterina a II-a şi se păstrează şi astăzi în Biblioteca Naţională a Rusiei din Sankt Petersburg.

NOTA BENE

Voltaire a întreţinut legături cu familia domnitorului Dimitrie Cantemir, pe fiul acestuia, Antioh Cantemir, la acea vreme ambasador al Rusiei la Paris, considerîndu-l *„doctus sermones cuiuscumque linguae et cuiuscumque artis“* (*„savant în învăţăturile oricărei limbi şi ale oricărei arte“*).

Candid sau Optimismul

Capitolul XVIII

Ce-au văzut în Eldorado

Cacambo începu să-l întrebe pe hangiu tot felul de lucruri, dar acesta îi spuse:

– Eu nu prea ştiu mare lucru şi nici n-am nevoie fiindcă îmi merge foarte bine şi aşa; este, însă, aici un bătrîn care a fost pe vremuri la Curte şi e omul cel mai învăţat din ţară şi, totodată, foarte prietenos.

Îl duse pe Cacambo la bătrînul acela. Candid acum nu mai juca decît un rol secundar şi îşi însoţea valetul. Intrară într-o casă foarte simplă, fiindcă uşa era numai de argint şi lambriurile odăilor nu erau decît de aur, dar lucrate cu atîta gust că nici cele mai bogate lambriuri nu le-ar fi întrecut. Vestibulul nu era încrustat decît doar cu rubine şi smaralde; dar felul în care erau orînduite toate cumpănea tocmai bine această nemaipomenită simplicitate.

Bătrînul primi pe cei doi străini şezînd pe o sofa cu saltele de puf de colibri şi îi cinsti cu licori în pahare de diamant; după aceea le răspunse astfel la ceea ce voiau să afle:

– Am o sută şaptezeci şi doi de ani şi am auzit de la tata, scutier al regelui, despre următoarele revoluţii care s-au întîmplat în Perú şi la care a fost şi el martor. Ţara în care sîntem este vechea patrie a incaşilor, care au avut neprevederea să iasă din ţinuturile lor şi să supună o parte din lume, dar care au fost doborîţi de spanioli.

Regii din familia lor, care au rămas în ţara de baştină, au fost mai înţelepţi: au poruncit, cu consimţămîntul naţiunii, ca nici un locuitor să nu mai iasă niciodată din ţărişoara noastră; în acest chip am putut să ne păstrăm inocenţa şi fericirea. Spaniolii n-au ştiut niciodată prea bine ce-i cu ţara asta şi i-au zis Eldorado şi un englez pe care îl chema Raleigh chiar a şi ajuns, acum vreo sută de ani, pînă pe aproape; dar cum sîntem înconjuraţi de stînci şi de prăpăstii greu de trecut, am scăpat pînă azi de lăcomia naţiunilor Europei care sînt, nu ştiu de ce, foarte ahtiate după pietrele şi după tina pămîntului nostru, în aşa hal încît ar fi în stare să ne ucidă pe toţi.

[...] Candid, la toate aceste vorbe, se minuna grozav şi se gîndea: „Asta nu seamănă deloc cu ceea ce se întîmpla în Vestfalia şi în castelul domnului baron; dacă prietenul nostru Pangloss ar fi fost în Eldorado, n-ar mai fi spus că Thunderten-Tronck era tot ce poate fi mai bun pe lume; asta înseamnă că trebuie numaidecît să călătoreşti şi să vezi lumea".

După ce au stat pe îndelete de vorbă, bătrînul puse să înhame o caleaşcă cu şase berbeci şi dădu călătorilor doisprezece slujitori ca să-i conducă la Curte.

– Să mă iertaţi, le spuse el, că din cauza vîrstei mele trebuie să mă lipsesc de cinstea de-a vă însoţi. Regele o să vă primească în aşa fel, încît n-o să fiţi nemulţumiţi şi veţi fi îngăduitori cu obiceiurile ţării dacă unele dintre ele n-au să vă placă.

Candid şi Cacambo se urcară în caleaşcă. Cei şase berbeci zburau, nu altceva, şi nici patru ceasuri n-au trecut şi au ajuns la palatul regelui, care era aşezat la un capăt al capitalei. Portalul era înalt de două sute douăzeci de coţi şi lat de o sută; e cu neputinţă de spus din ce materie era făcut. Chiar numai de aici se vede ce superioritate nemaipomenită avea materia aceea faţă de pietrele şi nisipul cărora noi le spunem aur şi nestemate.

Douăzeci de fete frumoase din garda palatului întîmpinară pe Candid şi pe Cacambo, cînd se dădură jos din caleaşcă, îi duseră la baie, apoi îi îmbrăcară în nişte mantii ţesute din puf de colibri; pe urmă marii ofiţeri şi marile ofiţere ale coroanei îi duseră la odăile Maiestăţii-sale, trecînd printre două şiruri de cîte o mie de muzicanţi fiecare, aşa cum e obiceiul pe-acolo. Cînd ajunseră aproape de sala tronului, Cacambo întrebă pe un mare ofiţer cum trebuia să salute pe Maiestatea sa: să se arunce în genunchi sau cu burta la pămînt? să-şi pună mîinile pe cap sau la spate? să sărute lespezile sălii? în sfîrşit, care era ceremonia obişnuită?

– Obiceiul, spuse marele ofiţer, este să îmbrăţişezi pe rege şi să-l săruţi pe amîndoi obrajii.

Candid şi Cacambo luară pe după gît pe Maiestatea sa şi acesta îi pofti politicos la masă.

Pînă la vremea mesei se duseră prin oraş să se plimbe. Văzură edificii publice înalte pînă la nori, pieţe împodobite cu o mulţime de coloane,

fîntîni cu apă limpede, fîntîni cu apă roză, adică cu licori de trestie de zahăr, care curgeau necontenit în mijlocul unor pieţe largi, pardosite cu un fel de pietre scumpe, ce răspîndeau un miros ca de cuişoare şi de scorţişoară. Candid vru să viziteze curtea de justiţie şi curtea supremă. I se spuse că nu există tribunale şi că procese nu sînt. Întrebă dacă sînt închisori şi i se răspunse că nu. Ceva care l-a mirat şi mai mult şi i-a făcut cea mai mare plăcere a fost palatul ştiinţelor, în care văzu o galerie lungă de două mii de paşi plină toată de aparate de calculat şi de fizică.

După ce cutreierară astfel toată amiaza cam a mia parte din oraş, se întoarseră la rege. Candid se aşeză la masă între Maiestatea sa, valetul său Cacambo şi mai multe doamne. Niciodată nu s-a mîncat mai bine şi nimeni nu a avut vreodată atîta haz la masă cît a avut Maiestatea sa. Cacambo îi traducea lui Candid vorbele de duh ale regelui şi acestea, deşi traduse, rămîneau tot vorbe de duh. De multe lucruri se minunase Candid, dar de asta poate mai mult decît de orice.

(*Trad. de Al. Philippide*)

Chestionar pentru lectură comentată

- Explicaţi, din punctul de vedere al iluminiştilor, opoziţia dintre ţara Eldorado şi ţările europene.
- Comentaţi, din acelaşi punct de vedere, obiceiul de a saluta un rege.
- De ce în Eldorado nu erau curţi de justiţie, tribunale, procese, închisori?
- Ce i-a plăcut mai mult lui Candid în Eldorado?
- Cum trebuie înţelese cuvintele de la sfîrşitul fragmentului de mai sus, referitoare la traducerea vorbelor de duh?

Perioada a doua a literaturii franceze din Secolul Luminilor este reprezentată de o generaţie de iluminişti ale căror idei şi concepţii sînt mult mai radicale, impunîndu-se activitatea lui Denis Diderot şi Jean-Jacques Rousseau. În literatură se mai menţine clasicismul iluminist, se dezvoltă în continuare realismul iluminist, ia naştere un nou curent literar sentimentalismul –, iar spre sfîrşitul secolului începe să se afirme romantismul în faza sa iniţială, numită preromantism.

Denis Diderot (1713–1784), filozof, teoretician al artei, prozator, dramaturg, a jucat un rol considerabil în istoria iluminismului francez, îndeosebi în publicarea unei lucrări fundamentale cum este *Enciclopedia*, în care au fost adunate ideile înaintate ale epocii, lucrarea avînd un larg ecou în toată Europa. Ca teoretician al artei, Diderot îi sfătuieşte pe creatori „să consulte natura“, dar, totodată, să-şi exprime în operele create şi ideile personale, deoarece poezia sau pictura lipsită de idei nu valorează nimic. Diderot nu este doar cel mai important teoretician francez al realismului iluminist, ci şi unul dintre scriitorii ce îl ilustrează prin propria creaţie. Expresie a necesităţii de a zugrăvi critic viaţa societăţii contemporane sînt: romanul *Călugăriţa*, în care autorul denunţă ascetismul şi instituţiile monahale ce mutilează natura umană; *Nepotul lui Rameau*, un microroman scris în tradiţia dialogului filozofic, în care asistăm la dezvăluirea esenţei antiumane a întregii orînduiri existente, scriitorul prefigurînd personajele şi realismul secolului următor; *Jacques fatalistul,* un soi de roman picaresc, gen literar

„Diderot a devenit şeful generaţiei sale nu numai pentru că a avut ideile cele mai înaintate (Rousseau le avea, desigur, şi el foarte multe şi îndrăzneţe), ci pentru că a ştiut să le impună şi să le difuzeze, pentru că a reuşit să convingă, să călească energiile şi, mai ales, să-i facă pe ceilalţi să gîndească.“
VALENTIN LIPATTI

AMINTIŢI-VĂ

Ce este o enciclopedie şi prin ce se deosebeşte de enciclopediile moderne celebra *Enciclopedie franceză* din secolul al XVIII-lea?

„Să ai întotdeauna prezent în minte faptul că natura nu este Dumnezeu, că omul nu este o maşină, că o ipoteză nu este un fapt; şi să fii sigur că nu m-ai înţeles deloc ori de cîte ori vei crede că ai întrezărit ceva contrar acestor principii.“
DENIS DIDEROT

Teorie literară

Povestirea filozofică este o varietate a povestirii, ca specie a genului epic. Povestirea se deosebeşte de *roman* printr-un conţinut mai restrîns, iar de *nuvelă* printr-o construcţie mai puţin riguroasă. Povestirea, la fel ca povestea, este una dintre cele mai vechi forme de expresie literară, transmisă oral, apropiată mitului şi fiind considerată uneori „un mit în miniatură".
În povestire se relatează o întîmplare fantastică sau verosimilă, cu un număr redus de personaje, cu o intrigă puţin dezvoltată. Printre caracteristicile povestirii se evidenţiază oralitatea, dialogul, plasarea întîmplării narate în trecut, modalitatea preferată fiind evocarea. Păstrînd aceste calităţi, ea se deosebeşte de alte tipuri de povestire prin aceea că verifică consistenţa, consecvenţa, autenticitatea unor idei sau teze filozofice, adică omul şi ideile sale, posibilităţile de afirmare, personajul fiind pus în diferite situaţii şi supus unui şir de încercări.

în care, încă de la originile sale spaniole, s-a putut observa predilecţia pentru zugrăvirea realistă a societăţii contemporane.

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), filozof şi prozator, a fost unul dintre cei mai radicali reprezentanţi ai iluminismului francez. S-a pronunţat împotriva vechii orînduiri feudale, dar şi împotriva noii civilizaţii burgheze. Şi-a expus concepţiile în seria de tratate numite „discursuri".

În creaţia lui Rousseau un loc aparte revine romanului epistolar *Iulia sau Noua Eloiză*, un model de roman sentimentalist din sec. al XVIII-lea. În literatura iluminismului francez a fost cultivat pe larg romanul epistolar, adică în formă de scrisori: *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, *Iulia sau Noua Eloiză* de J.-J. Rousseau, *Legăturile primejdioase* de P. Ch. Laclos ş.a. Forma epistolară contribuie la realizarea scopului principal al sentimentaliştilor dezvăluirea lumii sufleteşti, a trăirilor interioare ale omului. Viaţa socială este prezentă în roman pe planul doi, pe autor interesîndu-l mai mult universul interior al eroilor. Critica realităţiilor societăţii franceze nu se face direct, ci este trecută în plan moral. Conflictul dintre sentiment şi raţiune se rezolvă în favoarea sentimentului, cu discreditarea adevărurilor moralei iluministe, bazate pe raţiune. La Rousseau, ca şi la toţi sentimentaliştii, un loc aparte îl ocupă descrierea naturii, a comuniunii omului cu natura, ca opoziţie lumii sociale ce exercită o influenţă nefastă asupra fiinţei umane, împingînd-o pe panta degradării şi a dezumanizării. Îndepărtarea de natură, după Rousseau, corupe omul, îi face rău, îi aduce suferinţe şi nefericire. Peisajul este, pentru Rousseau, o parte din sufletul său, în descrierea naturii manifestîndu-se calităţile-i de poet, la care descrierile naturii par a fi mărturisiri sincere de dragoste, rostite cu duioşie şi recunoştinţă.

Momente ale receptării

Operele scriitorilor iluminişti francezi au fost receptate la noi încă din secolul al XVIII-lea, fiind citite în original, dar au existat şi traduceri, unele, de exemplu, din creaţia lui Voltaire, circulînd chiar în manuscris.

Scriitorii şi oamenii de cultură români cunoşteau *Enciclopedia* franceză şi creaţia celor mai mari iluminişti francezi ca Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau. Încă în secolul al XVIII-lea se traduce *Istoria lui Carol XII*, scrisă de Voltaire, iar la începutul secolului următor – *Scrisorile persane* de Montesquieu, *Nepotul lui Rameau* şi *Călugăriţa* de Diderot, mai multe opere ale lui Voltaire şi Rousseau. Cu timpul, au apărut alte traduceri şi ediţii româneşti ale iluminiştilor francezi, precum şi importante studii şi comentarii ale creaţiei lor, semnate de T. Vianu, V. Lipatti, R. Munteanu ş.a. Importantă este şi influenţa iluminismului francez asupra literaturii române, mai bine zis, receptarea creatoare a ideilor şi a modelelor iluministe franceze de către scriitorii noştri clasici.

LITERATURA ILUMINISMULUI ÎN GERMANIA

Repere istorice şi culturale

Germania în secolul al XVIII-lea rămîne o ţară fărîmiţată. În lupta lor pentru supremaţie, Anglia şi Franţa contribuie pe toate căile la menţinerea acestei situaţii politice în Germania. Şi din punct de vedere economic Germania este o ţară înapoiată. Elementele burgheze îşi croiesc cu greu calea în cadrul sistemului economic feudal. Burghezia germană este încă slabă şi dispersată, perspectivele unei revoluţii burgheze nu se întrezăresc, problema cea mai importantă fiind unificarea ţării. Un rol important începe să-l joace noul regat al Prusiei, stat milităresc cu porniri acaparatoare atît în plan intern, cît şi în plan extern. Partea avansată a intelectualităţii germane preferă să se refugieze din realitatea concretă în sfera ideilor, a filozofiei. Germania a dat lumii nume celebre în domeniul gîndirii filozofice: Kant, Fichte, Hegel ş.a. În domeniul muzicii, strălucesc Mozart şi Beethoven. Prin activitatea unor mari scriitori iluminişti (Lessing, Schiller, Goethe), literatura germană depăşeşte cadrul naţional şi se impune în plan universal.

NOTA BENE

Pe lîngă termenul **iluminism** sau **luminism,** care denumeşte mişcarea culturală şi ideologică din secolul al XVIII-lea, în diferite ţări se mai folosesc şi termeni ca „Secolul Luminilor“, „Le Siècle des lumières“, „Aufklärung“, „Ilustración“...

Spre deosebire de Anglia şi Franţa, iluminiştii din Germania au avut de rezolvat un şir de probleme specifice: pe lîngă lupta împotriva vechiului sistem feudal, ei erau conştienţi de necesitatea unificării Germaniei şi de crearea unei culturi şi a unei literaturi cu adevărat naţionale. Din acest punct de vedere, se impune activitatea multilaterală a lui **Gotthold Ephraim Lessing** (1729–1781), numit „părintele noii literaturi germane“. Teoretician şi critic literar, dramaturg şi poet, Lessing este unul dintre cei mai de seamă iluminişti germani. Concepţiile sale estetice sînt expuse în lucrarea *Laocoon sau despre limitele picturii şi poeziei*, în care delimitează poezia, ca artă temporală, de arta plastică, aceasta fiind spaţială. În tratatul despre Laocoon el se pronunţă împotriva extinderii principiilor estetice ale antichităţii asupra artei timpurilor noi. Arta şi literatura contemporană trebuie să reflecte nu atît frumosul, ce aproape că dispăruse din realitatea germană de atunci, cît realul în care domina urîtul, frumosul alcătuind doar o mică parte a realităţii. De aceea, arta contemporană are misiunea de a prezenta viaţa aşa cum este. Arta, după Lessing, şi-a lărgit considerabil graniţele. Ea imită toată natura şi legile ei principale sînt adevărul şi expresivitatea prin care ceea ce este cel mai respingător în natură devine frumos în artă. Ideile expuse de Lessing în *Laocoon* au contribuit la afirmarea realismului iluminist în literatura germană din secolul al XVIII-lea. Un adevărat manifest al iluminismului german poate fi considerată lucrarea lui Lessing *Dramaturgia hamburgheză*,

AMINTIŢI-VĂ

Ce ştiţi despre Laocoon din mitul despre războiul troian şi din istoria artelor plastice?

„Absolutizînd rațiunea, subordonînd-o unor comandamente morale, etice, iluminismul va avea un caracter precumpănitor practic, didactic şi educativ. În filozofie, eforturile se vor îndrepta spre identificarea unui sistem ideal de guvernare; în literatură, spre găsirea căilor optime de formare a omului social şi moral, dar de manifestare a bucuriei de a trăi."
MIRCEA ANGHELESCU

prin care autorul fundamentează o nouă estetică a dramei. Teatrul era pentru iluminişti o tribună de idei, un mijloc de educare a oamenilor. Lessing opune teatrului clasicist francez un teatru nou, bazat pe principii realiste, drept modele propunînd teatrul antic grec şi teatrul lui Shakespeare.

Promotor al principiilor realiste în estetica sa, îndeosebi în teoria sa dramatică, Lessing a încercat să-şi realizeze principiile în propriile opere *(Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Natan Înţeleptul)*.

Un eveniment important în viaţa culturală şi literară germană din secolul al XVIII-lea a fost mişcarea numită *Furtună şi avînt (Sturm und Drang,* după titlul unei piese a lui Friedrich Klinger), iniţiată de un grup de scriitori tineri cărora li s-a mai spus *sturmeri.* Pentru activitatea sturmerilor o importanţă deosebită au avut-o concepţiile lui **Johann Gottfried Herder** (1744–1803), care a fost teoreticianul mişcării *Furtună şi avînt,* exercitînd, totodată, o influenţă uriaşă asupra culturii europene, în general.

Literatura scriitorilor mişcării *Furtună şi avînt* cuprinde anii ’70–’80 ai secolului al XVIII-lea. Pentru sturmeri era comun protestul împotriva sistemului feudal, împotriva nedreptăţilor şi a rutinei din societatea germană de atunci, apărarea libertăţii şi a intereselor celor mulţi şi obidiţi. Spiritul de revoltă al sturmerilor era, însă, lipsit de o orientare clară, semăna mai mult cu o revoltă, dar fără de organizare. Lupta împotriva lumii vechi trebuia s-o realizeze doar nişte eroi puternici şi înzestraţi cu calităţi nobile. Din punct de vedere literar, operele create de sturmeri poartă pecetea influenţei sentimentalismului englez şi a lui J.-J. Rousseau. De aceea, într-un anumit sens, literatura sturmerilor poate fi considerată ca o variantă germană a sentimentalismului.

Cei mai de seamă scriitori germani din secolul al XVIII-lea sînt Friedrich Schiller şi Johann Wolfgang Goethe, în a căror creaţie se disting două perioade principale: perioada legată de mişcarea *Furtună şi avînt* şi perioada aşa-numitului „clasicism din Weimar".

NOTA BENE

Admiratori exaltaţi ai lui Rousseau, scriitorii germani din cadrul mişcării *Sturm und Drang,* prin creaţiile lor din această perioadă, reprezintă o versiune germană a sentimentalismului, dar şi un preludiu al viitorului romantism.

Friedrich Schiller (1759–1805) se impune în literatura germană din sec. al XVIII-lea ca dramaturg, poet, prozator, estetician şi istoric. În prima perioadă a creaţiei sale Schiller se afirmă ca autor al unor drame scrise în spiritul ideilor sturmerilor, îndreptate împotriva despotismului şi tiraniei (*Hoţii, Conjuraţia lui Fiesco la Genova, Intrigă şi iubire*), meritînd numele de creator al dramei germane şi de un „nou Shakespeare". Drama *Don Carlos* marchează trecerea la perioada a doua de creaţie, în care Schiller se stabileşte la Weimar, unde, împreună cu Goethe, editează o revistă, fiind preocupat de probleme de estetică (*Despre sublim, Scrisori despre educaţia estetică a omului, Despre poezia naivă şi sentimentală*). Scrie trilogia de inspiraţie istorică despre Wallenstein, dramele *Maria Stuart, Wilhelm Tell*, mai multe poeme şi poezii. Schiller s-a afirmat şi ca un maestru al baladei, una dintre ele, *Mănuşa*, fiind adaptată în limba română de Eminescu.

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) este cel mai mare scriitor german din epoca iluminismului. A fost un spirit enciclopedic, excelînd

în diferite domenii ale ştiinţelor şi artelor şi impunîndu-se ca o personalitate cu adevărat titanică, inclusiv prin contribuţia sa la formarea ideii de literatură universală.

În evoluţia creaţiei sale pot fi evidenţiate două mari perioade. Prima perioadă este legată de mişcarea *Furtună şi avînt.* Goethe manifestă interes pentru arta germană şi poezia populară şi se convinge că marea literatură izvorăşte din adîncurile vieţii poporului. Lirica lui Goethe din aceşti ani este apropiată de poezia populară, din care se inspiră, creînd adevărate perle poetice (*Cîntec de mai, Floare de răsură*). Printre cele mai importante opere ale lui Goethe din prima perioadă se evidenţiază drama *Götz von Berlichingen*, în care este prezentată tragedia unui „cavaler cu mîna de fier“, luptînd pentru libertate şi onoare, împotriva abuzurilor marii nobilimi. Romanul *Suferinţele tînărului Werther* este o capodoperă a scriitorului, avînd la bază un moment din viaţa sa – iubirea neîmplinită a lui Goethe pentru Charlotte Buff, logodnica unui prieten, cartea fiind scrisă, după cum spune Goethe, „cu sîngele propriei mele inimi“. Bazată pe un fapt real este şi sinuciderea lui Werther, inspirată de cazul unui tînăr jurist din oraşul Wetzlar, unde Goethe o cunoscuse pe Charlotte. Dar romanul nu se reduce la aceste fapte reale, scriitorul realizînd o istorie a tînărului înzestrat cu calităţi alese şi resurse infinite, care se ciocneşte cu societatea ostilă din jur. Nefiind în stare să lupte, el se retrage şi îşi pune capăt zilelor. Ca şi alte romane sentimentaliste din secolul al XVIII-lea, romanul este scris în formă epistolară, ceea ce corespunde conţinutului – dezvăluirii frămîntărilor sufleteşti ale tînărului îndrăgostit.

Perioada a doua a creaţiei lui Goethe, numită perioada clasicismului din Weimar, se caracterizează prin abandonarea poziţiilor şi ideilor sturmerilor şi încercarea de a înţelege logica dezvoltării societăţii umane. Şederea în Italia, studierea antichităţii îl face să descopere valorile perene ale omenirii şi idealul unei existenţe armonioase spre care omul trebuie să aspire prin perfecţionarea sa morală. Aceste idei noi îl apropie pe Goethe de clasicism şi de neoumanism, avînd ca model de inspiraţie şi de existenţă antichitatea, în primul rînd cea greacă. Mutaţiile se resimt în lirica lui Goethe din această perioadă (*Peste toate vîrfurile e pace, Cîntecul nocturn al drumeţului, Craiul ielelor,* ciclul *Mignon*) şi în dramele de inspiraţie antică şi italiană (*Egmont, Ifigenia în Taurida, Torquato Tasso*).

Dilogia despre Wilhelm Meister (*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* şi *Anii de peregrinări ai lui Wilhelm Meister*), scrisă pe parcursul mai multor decenii, reprezintă un nou tip de roman, numit *Bildungsroman* – roman de educaţie sau de formare a unei personalităţi. Pînă la Goethe, romanul prezenta de cele mai multe ori o naraţiune în care se succedau întîmplări, istorii de dragoste, lupte, aventuri etc., caracterele rămînînd mai mult sau mau puţin neschimbate. Inovaţia literară în „Bildungsroman“ constă în faptul că scriitorul urmăreşte procesul de educaţie, de formare a unei personalităţi prin experienţa vieţii. Goethe surprinde mutaţiile din epoca burgheziei în ascensiune, care,



Johann Wolfgang von Goethe s-a născut la 28 august 1749 într-o familie de burgheri din Frankfurt pe Main. Prima educaţie a primit-o în familie, unde a studiat intens cu profesori invitaţi. La vîrsta de 16 ani pleacă să studieze la Universitatea din Leipzig. Începe să scrie versuri în maniera anacreontică, la modă în epocă. Din cauza unei boli este nevoit să se întoarcă acasă, după însănătoşire continuîndu-şi studiile la Strasbourg. Se interesează de religie şi de filozofie, fiind atras îndeosebi de filozofia lui Spinoza. Ca reprezentant al mişcării *Furtună şi avînt* scrie poemul *Prometeu*, drama *Götz von Berlichingen*, poezii lirice (*Cîntece noi*). Una dintre cele mai cunoscute opere din prima perioadă este romanul epistolar, inspirat de pasiunea sa pentru Charlotte Buff, logodnica unui prieten, intitulat *Suferinţele tînărului Werther*, cu ecouri răsunătoare în epocă. În 1775 Goethe este invitat la Weimar la curtea ducelui Karl August, dornic să fie înconjurat de personalităţi remarcabile ale Germaniei. Într-adevăr, la Weimar se stabiliseră şi alţi scriitori vestiţi (Schiller, Herder, Wieland ş.a.). Goethe îndeplineşte la curtea ducelui mai multe funcţii, dar atmosfera de aici nu-l prea încîntă şi părăseşte oraşul, plecînd în Italia, unde a stat doi ani.

În această perioadă Goethe se depărtează de ideile sturmerilor, preocupîndu-se de problemele generale ale evoluţiei omenirii şi de valorile ei clasice, de aceea, a doua perioadă a creaţiei sale se numeşte perioada clasicismului din Weimar. Scrie un şir de drame istorice avînd caracter clasicizant şi neoumanist (*Egmont, Ifigenia în Taurida, Torquato Tasso*). În dilogia despre Wilhelm Meister este atras de problema formării personalităţii umane. Ca savant, Goethe este autorul mai multor lucrări ştiinţifice. Opera întregii sale vieţi a fost poemul dramatic *Faust* (prima parte a apărut în 1808, a doua postum, în 1833), numit, uneori, şi tragedie filozofică. Goethe a trăit pînă la adînci bătrîneţe (s-a stins din viaţă avînd aproape 83 de ani) şi a fost contemporanul unei noi generaţii de scriitori cea romantică –, pe care a salutat-o şi a încurajat-o. Semnificativ rămîne şi faptul că atunci cînd se stingea din viaţă, la 22 martie 1832, Goethe a cerut lumină, pentru că i se părea că se întuneca în cameră: „Lumină, mai multă lumină!“

spre deosebire de nobilime şi de aristocraţie, trebuia să se afirme prin propria activitate, căpătînd nişte cunoştinţe şi deprinderi practice, o „măiestrie“, capacitatea de a face ceva. Un personaj din această dilogie îi spune lui Wilhelm: *„Orice om trebuie să se priceapă într-o direcţie bine precizată, să ştie să facă ceva într-un chip cu totul remarcabil“*.

Capodopera creaţiei lui Goethe şi una dintre cele mai remarcabile opere ale literaturii tuturor timpurilor este *Faust*. Asupra acestei opere Goethe a lucrat mai bine de jumătate de veac, scriitorul oferind o sinteză profundă şi amplă asupra unei întregi perioade din istoria societăţii umane. Subiectul este preluat dintr-o carte populară germană despre doctorul Faust, ce povesteşte despre un învăţat pe care ştiinţa vremii nu-l mai satisfăcea şi care a încheiat un pact cu diavolul, cu spiritul răului Mefistofel. Vînzîndu-şi sufletul, Faust obţine toate puterile spiritului şi împlinirea tuturor dorinţelor, dar plăteşte printr-o moarte îngrozitoare, sufletul lui nimerind în iad. Au existat mai multe versiuni ale acestei cărţi populare germane despre doctorul Faust. Legenda despre doctorul Faust a fost prelucrată şi de dramaturgul englez din epoca Renaşterii Christopher Marlowe, care a scris tragedia *Istoria tragică a vieţii şi morţii doctorului Faustus*.

Şi Goethe porneşte de la materialul cărţii populare despre doctorul Faust, realizînd o operă de proporţii, o mare epopee naţională, scrisă în formă de tragedie, deşi opera depăşeşte cadrul unei simple tragedii. Ea este, mai curînd, un poem epic în dialoguri cu un profund conţinut filozofic, vizînd omul şi sensul vieţii, în general.

Tragedia *Faust* începe cu o *Închinare*, urmată de un *Prolog în teatru* şi de un *Prolog în cer*. În *Prologul în teatru* Goethe îşi expune concepţiile estetice. Acest *Prolog* redă convorbirea directorului, a poetului şi a actorului, fiecare expunîndu-şi punctul de vedere asupra esenţei şi a scopurilor artei. *Prologul în cer* îi înfăţişează pe arhangheli, pe Dumnezeu şi pe Mefistofel. Arhanghelii proslăvesc frumuseţea creaţiei divine. Mefistofel consideră, însă, că în această lume, creată de Dumnezeu, omul este neputincios, nefericit, este sortit la chin şi cazne. Omul ar trăi poate mai bine, după părerea lui Mefistofel, dacă nu ar fi înzestrat cu raţiune. Dumnezeu vede altfel omul, el crede în om şi în raţiunea lui, în dorinţa omului de a cunoaşte adevărul. Venind vorba despre Faust, Mefistofel spune că acesta este un smintit, un nebun, un veşnic nemulţumit, în timp ce Dumnezeu îl apreciază, crede că, adumbrit chiar de patimi, el ştie care este drumul cel drept. Astfel, se confruntă de la început două concepţii despre om – una umanistă, optimistă, cea a lui Dumnezeu şi a autorului, iar alta pesimistă, mizantropică. Între Dumnezeu şi Mefistofel se face o prinsoare, iar obiectul rămăşagului este Faust. Dumnezeu consimte ca Mefistofel să-l ispitească pe Faust. Conţinutul întregii opere nu este decît realizarea acestui pariu. Tragedia *Faust* este compusă din două părţi, prima parte constituind o succesiune de scene şi episoade, iar a doua parte fiind împărţită în cinci acte.

Prima parte îl înfăţişează pe Faust – un învăţat care şi-a consacrat toată viaţa ştiinţei, fiind recunoscut, avînd discipoli, dar nesimţindu-se împlinit. Decepţionat de posibilităţile sale de cunoaştere, el vrea să-şi pună capăt zilelor. Dar clopotele ce vestesc Învierea îl împiedică să se otrăvească şi Faust iese afară, se contopeşte cu mulţimea, îşi recapătă încrederea în sine. Lui îi este opus un alt învăţat Wagner, un savant „de cabinet“, încrezut în sine, dar izolat de oameni şi de realităţile vieţii. În chilia lui Faust apare Mefistofel, cei doi încheie un pact prin

„La noi Blaga execută aceeaşi acţiune ca şi Goethe în literatura germană de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea.“
TUDOR OLTEANU

care Mefistofel se obligă să-i dea totul ce doreşte, tinereţe şi plăceri, în schimb Faust făgăduieşte să-i dea sufletul în momentul cînd fericirea pe care o va trăi îl va face să-i ceară clipei aceleia să se oprească, spunînd „Rămîi, că eşti atît de frumoasă!“ Urmează un şir de aventuri şi călătorii ale lui Faust prin lume, sub conducerea lui Mefistofel, care simbolizează etape ale trecerii omului prin viaţă în căutarea fericirii: plăcerile beţiei din pivniţa lui Auerbach, care îi trezesc lui Faust repulsie, bucătăria vrăjitoarelor şi întinerirea lui Faust, episodul cu Gretchen (Margareta), de care Faust se îndrăgosteşte, dar Mefistofel zădărniceşte această iubire, făcîndu-l pe Faust ucigaşul fratelui Margaretei. Partea întîi se încheie cu scena sabatului vrăjitoarelor din noaptea Valpurgiei, în timp ce Gretchen este acuzată de pruncucidere şi îşi aşteaptă moartea în închisoare. Faust vrea s-o salveze şi vine în închisoare, unde Gretchen îşi pierduse minţile, iar Mefistofel îl smulge, în ultimul moment, de acolo pe învăţat.

Partea a doua continuă încercările la care este supus Faust în căutarea fericirii. Trezindu-se dintr-un somn, în care Ariel îl izbăveşte de remuşcări şi de groaza clipelor trăite, Faust este gata să se avînte în alte acţiuni în numele perfecţionării morale. Urmează episodul de la curtea împăratului şi mascarada, unde, într-o formă alegorică, se discută importante probleme sociale şi politice, inclusiv financiare, dar şi despre impactul banilor asupra oamenilor care vor să se îmbogăţească fără a munci. La dorinţa împăratului de a-i vedea pe Paris şi Elena, Faust pleacă şi o aduce pe Elena, a cărei frumuseţe îl copleşeşte. Căutarea fericirii în frumuseţea lumii antice, în dragostea pentru preafrumoasa Elena nu se împlineşte. Faust este ademenit de Mefistofel în multe alte aventuri, dar învăţatul nu crede că pe om îl poţi satisface pînă la capăt în aspiraţiile sale. Omului îi este dat să meargă mereu înainte, să nu se oprească. Revenind în Germania, Faust îl ajută pe împărat să-şi învingă rivalul, primeşte un teren pe ţărmul mării, smulge de la mare noi terenuri, pe care le fertilizează. Bătrîn, orb, împovărat de experienţa vieţii, Faust are convingerea că, prin muncă, oamenii vor trăi liber şi fericit pe aceste pămînturi fertile, că acestea sînt adevărul şi fericirea supremă, pe care le-a căutat toată viaţa. Acum poate spune clipei să se oprească pentru că este atît de frumoasă – ceea ce înseamnă sfîrşitul pactului încheiat cu Mefistofel. Faust moare, dar sufletul nu-i va aparţine lui Mefistofel, pentru că, prin fapta sa, după cum anunţă corul din ceruri, el a fost mîntuit: *„Salvat de rău e duhul / Ce-a străbătut văzduhul. / Cine cu zel s-a străduit, / Poate să fie mîntuit“.*

Această creaţie a lui Goethe nu se încadrează în sistemul tradiţional al genurilor şi speciilor literare. Opera a fost calificată ca poem dramatic, epopee, dramă sau tragedie filozofică, dar nici o definiţie nu poate încadra toate trăsăturile acestei creaţii unice în istoria literaturii universale, în care se împletesc şi se contopesc într-un tot întreg epicul, liricul şi tragicul, dovadă a libertăţii de manifestare a expresiei artistice goetheene. După cum spunea Tudor Vianu, *„Faust* este poemul experienţei omeneşti… Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepţia *Divinei comedii* a lui Dante, n-atinge aceeaşi varietate, aceeaşi forţă de expansiune a genialităţii poetice în multiplicitatea manifestărilor ei“.

AMINTIŢI-VĂ

Cine dintre dramaturgii englezi din epoca Renaşterii a scris o tragedie despre doctorul Faust?

Teorie literară

Bildungsromanul (din germană „roman al unei formări“) este un termen german acceptat în ştiinţa literară pentru a denumi romanul devenirii, al educaţiei, al creşterii şi formării unui personaj pe fundalul diferitelor medii sociale.
A început să fie cultivat, îndeosebi, în sec. al XVIII-lea, cînd s-au afirmat şi alte tipuri de roman (de aventuri, epistolar, satiric). În literatura română elemente caracteristice *Bildungsroman*-ului pot fi depistate, de exemplu, în unele opere ale lui M. Sadoveanu (*Fraţii Jderi*), I. Teodoreanu (*La Medeleni*) ş.a.

Faust

Partea întîi

Noapte. O încăpere înaltă, boltită, cu înfăţişare gotică,
Faust, neliniştit, stă pe scaun la masa de scris.

FAUST:

Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia
Din scoarţă-n scoarţă, dreptul, medicina,
Şi, din păcate, chiar teologia,
Arzînd de zel.
Şi iată-mă acum un biet nebun,
Cuminte ca şi mai-nainte.
În faţa semenilor sînt magistru sau chiar doctor.
De-atîţia ani înţelepciunea o încerc,
Îmi port de nas discipolii
De-a curmezişul sau în cerc.
Şi văd că nu putem să ştim nimic.
Amărăciunea-mi arde inima în piept.
Sînt, eu, ce-i drept, mai breaz şi mai deştept
Decît acei magistri, doctori, grămătici şi popi
Toţi împreună: scrupule şi îndoieli
În cuget nu mi se adună.
Şi nici de iad şi nici de dracul teamă nu mi-e.
În schimb, nici bucurie n-am pe lume.
C-aş şti ceva deplin, eu nu-mi închipui
Şi nu mă amăgesc că aş putea
Să-ndrum pe alţii sau să-nvăţ pe cineva.
Nu am nici bunuri, nici argint,
Nici cinste şi nici slavă pe pămînt.

Un cîine n-ar putea să mai trăiasc-aşa.
Din astă pricină m-am închinat magiei, pe-ndelete.
Nădăjduit-am, prin a duhului putere şi cuvînt,
Să mi se dezvăluiască vreunul din secrete,
Să nu mai fiu silit, cu fruntea în sudoare,
Să spun ce nu ştiu, cînd mă întreabă fiecare.
Lăuntric să cunosc prin ce se ţine universul.
Să văd puterile. Seminţele a toate să le ştiu.
Să nu-mi încurc printre cuvinte mersul.

De m-ai vedea tu, Lună plină,
În chinul meu ultima oară.
Durerea-mi nu ţi-a fost străină.
De-atîtea ori privind la tainicul tău foc
Vegheat-am, zbuciumîndu-mă-n acelaşi loc.
Peste hîrtii şi cărţi, cu prietenie
Îmi apăreai în noaptea mea tîrzie.

O, dacă m-aş putea plimba
Pe măguri, în lumina ta,
Cu duhurile prin livezi,
Pe lîngă peşterile verzi!
Eliberat de chinurile minţii,
De fumul, de funinginea ştiinţei,
O, de-aş putea pe plaiu 'nalt,
În roua firii să mă scald!

Dar, vai! Mai sînt în închisoare încă?
În astă gaură de zid, ca de osîndă?
În care chiar lumina cerului doar tulbure ajunge.
Prin geamuri zugrăvite ea străpunge.
Împresurat de tomuri sînt, de teancuri învechite,
Roase de molii şi de praf acoperite.
Această încăpere afumată
Încinsă cu hîrtie pîn' la bolta ei înaltă,
De instrumente plină, unde stai
Împrejmuit de sticle şi retorte, de unelte
Gospodăreşti, aduse din străbuni anume.
Aceasta-i lumea ta! Asta se cheamă lume!

(Bucuria apropiatei sărbători şi forfota mulţimii alungă pentru o clipă aceste gînduri ale lui Faust. Apare Mefistofel şi cei doi încheie un pact, prin care savantul primeşte tinereţe şi plăceri, acceptînd, în schimb, să-şi dea sufletul diavolului în momentul cînd fericirea pe care o va trăi îl va determina să ceară clipei să se oprească.)

FAUST:

Dă mîna şi loveşte! Clipei de-i voi zice:
Rămîi, că eşti atîta de frumoasă!
Îngăduit îţi e atunci în lanţuri să mă fereci.
Atuncea moartea bată-n turn din acioaia zgomotoasă,
Atunci, scăpat de slujbă eşti, cum se cuvine.
Atuncea ornicul să stea, arătătorul cadă,
Oprit să fie timpul pentru mine!

(După un şir de aventuri şi încercări de a realiza fericirea, care alcătuiesc conţinutul ambelor părţi ale operei, Faust găseşte fericirea în viaţa activă, în creaţia utilă oamenilor. La îndemnul lui Faust, mii de locuitori ai unui ţărm inundabil construiesc diguri şi seacă mlaştina, transformînd-o în pămînt fertil. Bătrîn şi orb, urmărit de grijă, Faust are viziunea muncii creatoare în libertate şi pronunţă invocaţia adresată clipei, aşa cum fusese prevăzut prin pact.)

Partea a doua

Actul V

FAUST:

O mlaştină se-ntinde lîngă munte, nesfîrşit,
Şi infectează tot ce-am cucerit.
Băltoaca să se scurgă, putredă, în mare.
Aceasta-ar fi izbînda cea mai mare.
Un spaţiu voi deschide multor milioane,
Să locuiască-aci, nu sigur, dar în libertate:
Sînt verzi cîmpiile, şi om, şi turmă
Pe nou pămînt, de tihnă, se îndrumă
Spre aşezările, pe cari pe dîmbul falnic
Viteaz norod le-a ridicat strădalnic.
Întrezăresc aici o ţară-paradis –
Înverşunat talazul bată în limanuri,
Unde spărtură face, ca să cotropească,
Aleargă obştea. Ştirbitura s-a închis.
Acestui rost îi sînt cu totul închinat,
Mijeşte încheierea-nalt-a-nţelepciunii:
Îşi merită viaţa, libertatea-acela numai
Ce zilnic şi le cucereşte ne-ncetat.
Şi astfel îşi petrec aicea, pe limanul
Primejdiei, copii şi tineri,
Bărbaţi, moşnegi, cu vrednicie anul.
Aş vrea să văd asemenea devălmăşie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie.
Acelei clipe aş putea să-i spun, întîia oară:
Rămîi, că eşti atîta de frumoasă!
Căci urma zilei mele pămîntene
Nici în eoni nu poate să dispară.
Şi, presimţind o fericire, ce înaltă, se-nfiripă,
Eu gust acum suprema clipă.

(Trad. de Lucian Blaga)

„Goethe, ca un apartenent adevărat al „Secolului Luminilor“, dincolo de neoclasicismul pe care l-a ilustrat cu strălucire, dincolo de romantismul pe care l-a anunțat, a dat gîndului la viitorul fericit al umanității, pe care îl nutreşte în cele din urmă eroul său, puterea redemptrice a binelui. De aceea, Faust rămîne una din mărcile indelebile ale spiritului omenesc, expresie a sintezei acestuia, echivalînd, poate, în artă, cu *Fenomenologia spiritului de Hegel*.“

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Chestionar pentru lectură comentată

- Care este insatisfacţia lui Faust exprimată în primul monolog?
- Ce doreşte să cunoască Faust?
- Comentaţi fraza lui Faust *„Mai sînt în închisoare încă?“*
- Dezvăluiţi semnificaţia invocaţiei adresate clipei, prevăzută în pactul dintre Faust şi Mefistofel.
- Comentaţi monologul lui Faust din actul V.
- Ce exprimă următoarele versuri din acest monolog:

  „Îşi merită viaţa, libertatea-acela numai
  Ce zilnic şi le cucereşte ne-ncetat“?
- Explicaţi de ce în finalul operei Mefistofel nu primeşte sufletul lui Faust?

NOTA BENE

Lucian Blaga a realizat în creaţia sa, îndeosebi în operele sale dramatice, un adevărat *Faust românesc*. Fără acest *Faust* original sau fără magistrala traducere blagiană a lui *Faust*, Goethe n-ar fi trăit cu atîta forţă în conştiinţa şi în limba noastră.

Momente ale receptării

Operele scriitorilor germani din secolul al XVIII-lea au cunoscut o largă răspîndire în spaţiul cultural românesc atît la nivelul traducerilor, cît şi la nivelul comentariilor critice. De asemenea, a fost puternic şi impactul iluminiştilor germani asupra literaturii române. În acest sens, un rol important le revine „Junimii" şi revistei *Convorbiri literare*. Dintre scriitorii germani din Secolul Luminilor întîietatea în receptarea românească o deţine Goethe. La puţin timp după moartea scriitorului german, încep să apară primele traduceri româneşti din creaţia sa (balada *Pescarul*, poemul *Herman şi Dorothea*, romanul *Suferinţele tînărului Werther* ş.a.). Capodopera lui Goethe *Faust* (prima parte) este tradusă la 1862 de V. Pogor, după care a urmat o serie de versiuni, dintre ultimele rezervîndu-şi un loc aparte traducerea integrală a lui *Faust*, realizată de Lucian Blaga, şi, îndeosebi, excelenta traducere a lui Ştefan Augustin Doinaş. S-a tradus repetat, în diferite culegeri, lirica lui Goethe, mai ales baladele, evidenţiindu-se volumul *Poezii* traduse de Maria Banuş. A fost apreciată traducerea operei *Poezie şi adevăr*, realizată de Tudor Vianu, un excelent cercetător al creaţiei goetheene, care scria: „Puţine sînt operele literaturii care să fi introdus în ţesătura lor un tezaur mai mare de motive, de tonuri, o figuraţie mai numeroasă, ritmuri atît de variate, o limbă la fel de bogată, atîtea imagini şi atîtea idei, mai multă artă şi mai multă ştiinţă. Poemul lui Goethe înlănţuie pe cititorii lui, alcătuieşte pentru fiecare din aceştia o experienţă esenţială a vieţii, îl robeşte cît timp îl parcurge şi produce neîncetata dorinţă de a-l relua şi de a-l gîndi din nou... Dintre toate operele lui Goethe, *Faust* este aceea căreia autorul ei i-a consacrat străduinţele cele mai îndelungi, mai deseori reluate, cultivate cu mai multă pasiune. *Faust* nu este numai cea mai de seamă creaţie goetheană, dar şi acea care exprimă mai complet pe poet şi epoca lui".

La Chişinău s-a editat un volum de piese ale lui Goethe în traducerea lui V. Belistov. Influenţa lui Goethe se resimte în creaţia unor scriitori români, clasici şi contemporani, precum D. Bolintineanu, I. Negruzzi, M. Eminescu, V. Eftimiu, L. Blaga ş.a.

NOTA BENE

Mauriciu Flügel, unul dintre primii noştri comparatişti, a publicat în paginile ziarului *Buciumul* din 27 august şi 2 septembrie 1863 un articol în care analizează romanul lui Dimitrie Bolintineanu *Manoil* în raport cu *Suferinţele tînărului Werther* de Goethe. Bolintineanu citise romanul scriitorului german fie într-o versiune franceză, fie în tălmăcirea românească realizată de Gavril Munteanu în 1842, cu titlul *Suferinţele junelui Werther*, larg răspîndită la noi în acea epocă.

TEST DE AUTOEVALUARE

- Numiţi figurile de stil utilizate cel mai frecvent în fragmentul reprodus din *Cîntarea cîntărilor.*
- Cine a tradus în limba română *Cîntarea cîntărilor*?
- Cum se numeşte opera lui Eminescu unde întîlnim reminiscenţe dintr-un imn vedic şi care este acesta?
- Comentaţi proverbul „Ce nu există în *Mahabharata*, nu există nici în India“.
- Numele cărui zeu egiptean este invocat în *Cîntecul harpistului*?
- Identificaţi versurile din *Cîntecul harpistului* în care apar motivele destinului schimbător (*fortuna labilis*) şi al trăirii clipei (*carpe diem*).
- Ce simbolizează eroul principal din *Epopeea lui Ghilgameş*?
- Cine, conform *Epopeii lui Ghilgameş*, a supravieţuit potopului?
- Care este funcţia repetiţiilor în *Epopeea lui Ghilgameş*?
- Cum se numeşte o poezie a lui Eminescu în care e amintit numele zeului indic al dorinţei şi iubirii?
- Cum se numesc primele monumente literare ale literaturii chineze antice?
- Prezentaţi, în două coloane, portretul mirelui din *Cîntarea cîntărilor* şi pe cel al ciobanului din *Mioriţa*.
- Cum se numesc cele două mari epopei ale vechii literaturi indiene?
- Ce ştiţi despre Confucius?
- Cine este Zarathustra?

TEST DE AUTOEVALUARE

- Care este primul vers din poemul *Iliada*?
- Cine i se adresează lui Ahile în următoarele versuri şi în ce episod din poemul *Iliada*?

  „Adu-ţi aminte c-ai tată şi tu, o, slăvitule-Ahile,
  Şi e ca mine şi el pe pragul amar de necazuri
  Al bătrîneţii, şi poate vrăjmaşii vecini îl împilă,
  Şi-l amărăsc şi nu-i nimeni să-l scape de rău şi de jale".

- Enumeraţi, cu exemple din versurile de mai sus, figurile de stil folosite de Homer.
- Ce exprimă poetul Hesiod în următoarele versuri?

  „Tu să îndrăgeşti însă munca făcută cu rost şi măsură,
  Ca să îţi fie la vreme pătulu-ncărcat cu bucate.
  Munca ţi-aduce avere şi multe mioare ţi-aduce.
  Nu e ruşine-a lucra, ci lenea e doar de ocară".

- Numele cărui aed e amintit în episodul aflării lui Odiseu în ţara feacilor?
- Cui îi aparţine ideea „calului troian"?
- Cine încearcă să-i convingă pe troieni să nu aducă în cetate calul lăsat de greci?
- Care e tematica poeziei lui Sapho şi Anacreon?
- Care sînt trăsăturile poeziei alexandrine?
- Ce înseamnă poezie anacreontică?
- Cum se numesc poeziile scrise de Teocrit?
- Ce legătură există între tragedia lui Eschil *Cei şapte contra Tebei* şi tragedia lui Sofocle *Antigona*?
- Ce înseamnă numele „Oedip" şi de ce fiului Iocastei şi al lui Laios i s-a pus acest nume?
- Scrieţi în trei coloane trăsăturile principale care caracterizează tragediile celor trei mari tragici greci:

  Eschil Sofocle Euripide

- Din care ciclu de mituri se inspiră Euripide în *Medeea*?

TEST DE AUTOEVALUARE

- Prezentaţi o listă de zei şi zeiţe din mitologia romană, însoţită de echivalentul lor din mitologia greacă, indicînd domeniul ocrotit.
- Conturaţi cîteva trăsături ale sclavului din comediile lui Plaut.
- Cine a cultivat satira în poezia antică latină?
- Cum se numesc poeziile din volumul *Bucolice* de Vergiliu?
- Ce episod din *Eneida* aminteşte de aflarea lui Odiseu în ţara feacilor şi prin ce se aseamănă aceste episoade?
- Ce glorifică Vergiliu în poemul *Eneida*?
- Numiţi titlurile a patru culegeri de versuri ale lui Horaţiu şi explicaţi-le.
- Comentaţi următorul vers horaţian:

  „Eu n-am să fiu răpus în întregime,
  Va vieţui ce e mai bun din mine".

- Numiţi cîteva poezii eminesciene în care apar motive horaţiene.
- Ce probleme abordează Horaţiu în *Epistola către Pisoni* şi de ce aceasta se mai numeşte *Arta poetică*?
- Enumeraţi cîteva trăsături ale autoportretului lui Ovidiu din poezia de exil.
- Care elegie e mai aproape de sensul modern al cuvîntului – cea greacă sau cea latină?
- Numiţi temele şi motivele principale ale poeziei horaţiene.
- Numiţi principalele romane scrise de autori latini.
- Cum au fost scrise în original fabulele lui Fedru – în proză sau în versuri? Dar cele ale lui Esop?

TEST DE AUTOEVALUARE

- Care sînt trăsăturile unui poem epic eroic medieval?
- Ce înseamnă tanka şi haiku?
- Care sînt cele mai vechi monumente ale eposului eroic medieval şi temele lor principale?
- Care sînt cele mai cunoscute specii ale poeziei cavalereşti?
- Numiţi temele principale ale literaturii cavalereşti.
- Ce factori au exercitat o influenţă considerabilă asupra dezvoltării literaturii medievale?
- Numiţi cîteva forme specifice ale poeziei orientale.
- Cine sînt cei mai reprezentativi poeţi chinezi medievali?
- Cine a tradus în limba română drama *Sakuntala*?
- Din ce fel de poezie medievală provine imnul studenţesc *Gaudeamus igitur*?
- Explicaţi caracterul simbolic al cifrei 3 în *Divina Comedie*.
- Cine a tradus în limba română *Divina Comedie*?
- Comentaţi, pe scurt, sensurile *Divinei Comedii*, stabilite de Dante.
- Exemplificaţi, printr-o problemă abordată de Dante, caracterul dualist, deci şi prerenascentist, al *Divinei Comedii*.
- Cine este primul comentator al creaţiei lui Dante?

TEST DE AUTOEVALUARE

a) la poezia Renaşterii

- Cine dintre poeţii Renaşterii au scris sonete?
- Cum se numeşte opera principală a lui Petrarca şi ce specii poetice a cultivat poetul?
- Care este schema clasică a strofelor şi a rimelor unui sonet?
- Numiţi poeţii principali ai Pleiadei franceze.
- Cum se numeşte manifestul Pleiadei franceze?
- Cum se numeşte motivul prezent în versurile lui Ronsard: „Trăieşte, să mă crezi, pe mîine să nu laşi: culege chiar de azi toţi trandafirii vieţii“?
- Citiţi celebrul sonet LXVI al lui Shakespeare şi evidenţiaţi ideile principale.
- Prezentaţi schema sonetului shakespearian.
- Ce înseamnă poezie anacreontică şi cine a scris o asemenea poezie în epoca Renaşterii?
- Numiţi cîţiva poeţi din epoca Renaşterii care s-au inspirat din tradiţia odei antice.
- Cui îi este atribuită invenţia sonetului?
- Numiţi cîţiva poeţi spanioli din epoca Renaşterii.
- Cum se numeşte o poezie a lui Mihai Eminescu despre Shakespeare?
- Numiţi cele mai reprezentative poeme epice din epoca Renaşterii.

b) la dramaturgia Renaşterii

- Expuneţi succint ideile lui Lope de Vega despre teatru.
- Numiţi tipurile de piese scrise de Lope de Vega.
- Ce criteriu stă la baza periodizării creaţiei lui Shakespeare şi cîte perioade pot fi evidenţiate în creaţia lui?
- Comentaţi următoarele cuvinte ale lui Hamlet:

  „A fi om mare într-adevăr nu-nseamnă
  Să te frămînţi, doar pentru pricini mari,
  Ci să te baţi chiar pentr-un fir de pai,
  Atunci cînd cinstea-ţi însăşi este-n joc“.

- Comentaţi monologul hamletian „A fi sau a nu fi“.
- Argumentaţi de ce Hamlet este un umanist.
- Ce spune Eminescu despre Shakespeare în poezia *Cărţile*?

- Cine întruchipează idealul monarhic al lui Shakespeare?
- În ce perioadă din creaţia lui Shakespeare se include *Romeo şi Julieta*?
- Prin ce se aseamănă Hamlet cu Don Quijote?
- De ce prima perioadă de creaţie a lui Shakespeare se mai numeşte „optimistă“?
- Numiţi operele scrise de Shakespeare în a doua perioadă de creaţie.
- Cine a cultivat genul dramatic în literatura Renaşterii italiene?
- Cine a prelucrat primul în literatură legenda medievală despre doctorul Faust?

c) la proza Renaşterii

- Cine a scris utopii în epoca Renaşterii?
- Prin ce se explică popularitatea „utopiilor“ în Renaştere?
- Cine sînt cei mai cunoscuţi nuvelişti din epoca Renaşterii?
- Prezentaţi pe scurt compoziţia *Decameronului* lui Giovanni Boccaccio şi numiţi temele principale.
- Ce imagine despre om se desprinde din nuvelele *Decameronului*?
- Care sînt cele mai importante probleme abordate de Rabelais în romanul *Gargantua şi Pantagruel*?
- Care sînt personajele prin care Rabelais abordează problema monarhului luminat?
- Comentaţi inscripţia de pe poarta mănăstirii de la Thélème „Fă ce-ţi place!“.
- Comentaţi răspunsul Sfintei Butelci – „Trinck“ din finalul romanului *Gargantua şi Pantagruel*.
- Cine este Don Quijote din punctul de vedere al provenienţei sociale şi din cel al concepţiilor sale despre lume?
- Care este esenţa sfaturilor date de Don Quijote lui Sancho Panza înainte de a pleca să guverneze insula promisă?
- Explicaţi complementaritatea lui Don Quijote şi Sancho Panza.

TEST DE AUTOEVALUARE

- Explicaţi semnificaţiile termenilor *clasic* şi *clasicism*.
- Care este baza filozofică a clasicismului?
- Cîte etape pot fi evidenţiate în constituirea doctrinei clasiciste şi care este principiul dominant în fiecare dintre ele?
- Comentaţi rolul raţiunii în operele clasiciste.
- Evidenţiaţi principiile estetice ale clasicismului.
- Formulaţi cît mai succint conflictul unei tragedii clasiciste.
- Comentaţi versul *„Cumplita datorie ce inima mi-o rumpe*“.
- Caracterizaţi eroul tragediei clasiciste.
- Cum înţelegeţi termenii *poetică* şi *artă poetică*?
- Dezvăluiţi esenţa faimoasei reguli a celor trei unităţi.
- În ce constă diferenţa dintre tragedia lui Corneille şi cea a lui Racine?
- Care sînt trăsăturile clasiciste ale teatrului lui Molière?
- Caracterizaţi personajul principal al comediei lui Molière *Avarul*.
- Ce înseamnă procedeul *quiproquo*-ului şi cine dintre scriitorii noştri clasici l-a folosit în comediile sale?
- Care vers se numeşte *vers alexandrin*?

TEST DE AUTOEVALUARE

- Ce este iluminismul?
- Numiţi caracteristicile principale ale iluminismului.
- Ce scopuri urmăreau iluminiştii?
- Ce înseamnă, în accepţia iluminiştilor, *om social* şi *om natural*?
- De ce iluminiştii au scris multe opere satirice?
- Care sînt curentele literare din secolul al XVIII-lea?
- Ce înseamnă *clasicism iluminist* şi *realism iluminist*?
- Cum deosebiţi o povestire filozofică de o simplă povestire?
- Caracterizaţi pe scurt sentimentalismul.
- Prin ce se deosebeşte *Enciclopedia franceză* de o enciclopedie modernă?
- Evidenţiaţi trăsăturile iluministe ale unei opere literare (citite) din secolul al XVIII-lea.
- Numiţi cîteva opere din Secolul Luminilor în care este prezentă tema muncii.
- Cum se numesc cele două perioade ale iluminismului din Germania?
- Prezentaţi, pe scurt, conţinutul *Prologului în cer* din opera lui Goethe *Faust*.
- Argumentaţi caracterul filozofic al creaţiei *Faust* de Goethe.

